SUR EXPOSITIONS

# POLYPTYQUE 2

Le choix de créer en 2005 les premières Rencontres Photographiques de Roumanie n'était pas fortuit. Timisoara, ville héroïque et révolutionnaire mais aussi ville symbole de la manipulation médiatique et du danger des images, à tel point que l'on a pu parler du « syndrome Timisoara », est forcément liée dans l'imaginaire collectif à la question de la photographie. L'occasion nous était peut-être donnée, précisément dans cette ville, de réfléchir sur le statut de la photographie, sur les enjeux de l'image dans nos sociétés saturées d'information, et plus profondément sur la représentation photographique.

© Cosmin Bumbuţ

Pour la première édition, avait été retenue comme problématique l'articulation entre Révolution et Evolution, thème qui trouvait sa pertinence non seulement à Timisoara mais dans les pays voisins, en particulier Hongrie et Serbie.

L'édition 2006 a souhaité se pencher sur le processus même de la création photographique, en interrogeant la notion de « passages : entre exception et règle » : comment la photographie, jouant avec ses propres codes de représentation, permet-elle de penser le monde et de se penser elle-même ? A travers un certain nombre d'expérience emblématiques, c'est toute la question des limites de la photographie, donc indirectement de la spécificité de la photographie, qui se trouve posée.

Cette deuxième édition présentera huit expositions dans le IN, chaque exposition abordant à sa manière la question du « passages ». Cette année et c'est une nouveauté, une partie OFF, réservée aux jeunes photographes, sera présentée dans des lieux non conventionnels et complètera le IN. Les Rencontres professionnelles, elles, réuniront philosophes, historiens et l'art et photographes qui vous proposeront des clefs pour appréhender les expositions.

« Donner à voir » et « donner à penser », tels sont les buts qui permettront nous l'espérons de redonner de la couleur, et du sens, aux images trop vues, trop « sur-exposées », du monde qui nous entoure.

Evgen Bavcar
Cosmin Burnbut
Stéphane Diremszian
Xavier Lucchesi
Beatrice Minda
Denis Protéor
Sélection AFP
Hommage à Cartier-Bresson

# Evgen Bavcar

Evgen Bavcar, est né en 1946 en Slovénie. Il vit et travaille à Paris. A 16 ans, soit quatre ans après avoir perdu la vue, il se saisit de sa première caméra. Alors qu'il étudie la philosophie à Paris, il développe une intense activité photographique, et expose très rapidement dans l'Europe entière. D'une sensibilité s'approchant plus de celle de Man Ray que du travail des photoreporters, ce photographe extra-ordinaire utilise son art pour l'interroger sur ses propres limites : distinguer le visuel, ce que voit l'œil, du visible, ce que voit l'esprit. Le sens n'étant pas donné uniquement par les expériences visuelles, mais aussi par celles invisibles à l'œil.

© Evgen Bavcar

Bavcar conçoit la photographie non comme une technique mais comme idée, et s'intéresse donc à ses origines conceptuelles. Aveugle, il ne fignole pas la perspective, la lumière qu'il capte est naturelle : il pose sa caméra à la hauteur de sa bouche et prend en photo les personnes avec lesquelles il parle. Il mesure avec ses mains la distance entre lui et son modèle, quand l'autofocus est absent. Tout est retravaillé « de l'intérieur » sans rien ajouter à ce qui se produit au moment où il décide de déclencher sa prise de vue. Au sein de l'Institut d'esthétique des arts contemporains (IEAC) à Paris, il se consacre depuis 1976 à la réflexion autour du statut de l'image (mais aussi à l'esthétique en philosophie, littérature et poésie), liant étroitement ce travail de chercheur à celui de photographe.

© Evgen Bavcar

Evgen Bavcar
Cosmin Bumbuţ
Stéphane Diremszian
Xavier Lucchesi
Beatrice Minda
Denis Protéar
Sélection AFP
Hommage à Cartier-Bresson

# Cosmin Bumbuţ

Cosmin Bumbut est né en 1968 en Roumanie. Diplômé du département Film Photographie de l'Académie Film et Théâtre de Bucarest en 1997, il est aujourd'hui unanimement reconnu et récompensé pour son travail de photographe dans la mode et la publicité. En 2000, il fonde le groupe 7zile, et reçoit en 2003 le prix du meilleur livre d'art de l'année décerné par la Romanian Publishers Association, pour Transit. Cosmin Bumbut participe pour la seconde année aux SurExpositions. Il propose pour cette seconde édition un travail inédit.

© Cosmin Bumbut

Evgen Bavcar
Cosmin Bumbuț
Stéphane Diremszian
Xavier Lucchesi
Beatrice Minda
Denis Protéor
Sélection AFP
Hommage à Cartier-Bresson

# Stéphane Diremszian

## *Corps érodés*

© Corps érodés, Stéphane Diremeszian

Stéphane Diremszian est un jeune photographe français, d'origine arménienne. Dans ses séries corps érodés, il travaille avec une technique de surimpression. « La surimpression prend sa source dans le monde mental. Elle reflète, comme lui, la simultanéité des pensées. Les images ainsi produites, addition de deux images, restituent des fragments de ce qui n'a pas changé et tendent vers une nouvelle continuité se rapprochant de mes images intérieures. L'image vient de surgir et de naître avec ses deux composantes, et déjà s'amorce sa décomposition, image offerte à l'usure du temps, l'érosion, la décomposition corporelle. L'image montre et efface ce qu'elle montre simultanément, tandis qu'elle-même est à la fois évidente et évanescente. »

« *La série de photographies* «Corps érodés» *pourrait aussi s'appeler* « Nevermore », *du nom d'un célèbre poème d'Edgar Allan Poe, car c'est bien de cette mythologie romantique de la putréfaction dont elle relève, et qu'elle célèbre à sa façon comme un long discours de funérailles, sans doute au corps même défendant de I'artiste…*

*Plus que d'érosion des corps, nous assistons à leur putréfaction, dans ces photographies pourtant pudiques ; à la ré-exhumation de toutes ces jeunes femmes et jeunes hommes fauchés dans la fleur de la jeunesse et de leur beauté. Si belles, leurs seins et ventres plantureux marqués du sceau de la pierre tombale de sinistre mémoire que Stéphane Diremszian se permet de retoucher, lui, du regard numérisé et délicat, afin de nous convier à ce voyage imaginaire dans le passé, où des décors transplantés ressuscitent ces traces mortes et glacées*... » Gilles Verneret

Evgen Bavcar
Cosmin Bumbuț
Stéphane Diremszian
Xavier Lucchesi
Beatrice Minda
Denis Protéor
Sélection AFP
Hommage à Cartier-Bresson

# Xavier Lucchesi : *Exploration mécanique*

Xavier Lucchesi est né en 1959. Il vit et travaille à Paris. Diplômé de l'Ecole de Photographie et Audiovisuel de Marseille en 1981, ce photographe sans appareil photo se définit comme photoplasticien. En effet, depuis 1991, sa pratique photographique est étroitement liée au médium de la radiologie. Détournant l'imagerie médicale de son rôle de support d'information et d'interprétation, il lui attribue un statut artistique de représentation et de création. Usant de cette technique comme d'un passage d'un état photographique à un autre, il joue des effets négatif/positif, vrai/faux ou extérieur/intérieur. Depuis 1996, il travaille en partenariat avec de grands musées (musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Museum d'Histoire naturelle, musée Buffon, musée Picasso…). Xavier Lucchesi a exposé dans toute l'Europe, en Russie et au Japon.

© *Banjo*, Xavier Lucchesi

© *Ballerine*, Xavier Lucchesi

© *Femme à l'éventail*, Xavier Lucchesi

Evgen Bavcar
Cosmin Bumbuț
Stéphane Direnszian
Xavier Lucchesi
Beatrice Minda
Denis Protéor
Sélection AFP
Hommage à Cartier-Bresson

## Beatrice Minda

### *INTERIEURS Roumanie / Exil*

Beatrice Minda est née à Munich en 1968. Elle étudie l'Art à l'Ecole Supérieure d'Art de Berlin, puis aux Beaux-Arts de Paris, elle obtient en 2003 une bourse du Ministère de la Culture allemand pour venir étudier à Paris. Elle présente ici sa série Intérieurs Roumanie/Exil, travail entrepris à l'été 2003 qui se développe en trois parties : dans un premier temps, Beatrice Minda a photographié des intérieurs de Roumains dans leur pays d'origine, puis dans un second temps, les intérieurs de Roumains installés à Paris, pour finir par les intérieurs de Roumains installés dans la précarité en banlieue parisienne. Ce travail aborde les problématiques de l'attachement au pays d'origine, de l'exil/émigration, et de la migration. Moins concentrées sur l'aspect purement documentaire de ces lieux que sur ce qu'elles disent de leurs occupants, de leur vie, ses photographies n'en renseigne pas moins sur les réalités politiques du pays où l'on vit. L'histoire individuelle faisant alors écho à l'histoire nationale.

© *Intérieur roumain*, Paris banlieue 2005, Beatrice Minda

Evgen Bavcar
Cosmin Bumbuț
Stéphane Diremszian
Xavier Lucchesi
Beatrice Minda
Denis Protéor
Sélection AFP
Hommage à Cartier-Bresson

# Denis Protéor

Denis Protéor vit et travaille à Paris. Chimiste de formation, il commence ses travaux dans le domaine artistique vers 1989 et ne commence à les divulguer qu'en 2000. Se définissant moins comme un photographe que comme un investigateur, les médiums artistiques ne sont pas pour lui des techniques, mais « *des effluves de l'esprit, qui se sont solidifiées pour des organes imparfaits, dont le devoir est de se rapprocher de la grâce même si, pour ce faire, il faut en passer par des leçons d'épouvante* ». Son ambition quant à la diffusion de son travail est d'apporter des éléments nouveaux qui provoquent des failles et des incertitudes. En 2001, il publie son premier livre « *Parts pour l'Ame-Chaudron* » aux éditions Marval. Son travail a fait l'objet d'une exposition en 2005 au Centre de la Photographie de Genève. « *Né dans un avion et formé comme un chimiste qui ne croit pas à une chimie externe, à la volonté et à l'exercice d'une puissance personnelle, c'est dans le Mystère que je m'ébats avec le but de compléter mon être avant de refaire le voyage de la pierre. Je ne considère pas les médiums artistiques comme des techniques mais telles des effluves de l'esprit qui se sont solidifiées pour des organes imparfaits ayant le devoir de se rapprocher de la grâce même si, pour ce faire, il faut en passer par des leçons d'épouvante. En ce moment, je loge et opère à Paris mais la géographie des structures m'intéresse qu'à la condition de me fournir mes rations de matière vivante. Je crois plutôt que je suis né dans la Forêt et dans des espaces mentaux que j'ai traversés.* »

Denis Protéor, mars 2006

© Denis Protéor

Evgen Bavcar
Cosmin Bumbuț
Stéphane Diremszian
Xavier Lucchesi
Beatrice Minda
Denis Protéar
Sélection AFP
Hommage à Cartier-Bresson

## Sélection de l'Agence France Presse Bucarest

« Passages, le thème des deuxièmes Rencontres Photographiques de Timisoara, est déclinable à l'infini, ou presque. Mais ces derniers mois, les photographes de l'AFP ont vécu sur le terrain, actualité oblige, des passages parfois très douloureux, en témoins de grandes souffrances humaines, avec parfois quelques rayons de soleil passant par l'objectif, le sourire d'un enfant de réfugiés dans un camp d'Afrique, près d'une frontière hérissée de barbelés et miradors.

Les yeux des immigrants africains clandestins bloqués dans les enclaves espagnoles de Ceuta et Melilla, premiers symboles du passage à l'Europe de l'opulence, parlent d'eux-mêmes. Et voyez vous-mêmes.

Yves-Claude Llorca

© AFP Photos / Vicens Gimenez

## Hommage à Henri Cartier-Bresson

« **Admiration**, n.f. : sentiment de joie et d'épanouissement devant ce qu'on juge supérieurement beau ou grand. » Dictionnaire Le Robert
Nul doute que c'est le sentiment qui envahit ces jeunes photographes devant les photos d'Henri Cartier-Bresson et l'hommage qu'ils lui rendent en présentant ces exercices nous touche car au delà de la qualité indéniable de ces photos, il s'agit de la question d'universalité et la transmission de la culture.

Manuèle Debrinay-Rizos,
Directrice du Centre Culturel Français de Cluj-Napoca

© Alina Bondrea

© Radu Chidriş

# Florence Borel : De quelques récréations photographiques…

**contrepoint de Călin Stegerean**

*Humour* : mot anglais qui signifie gaieté d'imagination,

Veine comique[1]

L'idée directrice de cette communication nous est venue en contemplant une exposition au Musée de Saint-Denis, près de Paris, dans le cadre de la manifestation « Placer /déplacer ». Intitulé « Ce n'est pas grave ! », cet accrochage temporaire installe des travaux d'artistes contemporains au milieu des collections permanentes et historiques.[2]

Ainsi, un triptyque des photographes allemands Anna et Bernhard Blume intitulé *Scène médiumnistique* (1986), est-il placé dans une salle consacrée aux récipients et pots pharmaceutiques de l'Hôtel-Dieu municipal aujourd'hui disparu. Les trois clichés montrent une ménagère aux prises avec les pièces d'un service à thé ayant manifestement décidé de lui échapper en fusant dans toutes les directions.

Disposée devant cet ensemble de céramiques vénérables, l'œuvre fait assurément sourire. Ceci n'affaiblit ni sa beauté plastique, ni la manière pertinente dont elle s'adresse au spectateur – et lui tend un miroir ironique.

Les photographes faisant appel au rire dans leur démarche (hormis par le gag ou l'anecdote) ne sont pas si nombreux. Depuis ses débuts, en effet, la prise de vue obéit à des règles et se conforme à des usages plutôt sérieux. Elle répond à certaines demandes bien précises et définies, telles que fournir des documents, garder une trace, aider la science ou encore servir la création. L'humour ne semble pas figurer au programme ; rares sont les textes l'associant à la photographie.

Plusieurs artistes, dont les Blume, misent franchement sur le comique. Qu'apporte-t-il à leur recherche ? Peut-il être assimilé à une transgression ? Ces questions méritent d'être posées.

Après avoir délimité notre sujet, nous effectuerons un rapide parcours, historique d'abord, puis contemporain (grâce à quatre œuvres aujourd'hui reconnues), avant d'ouvrir sur une scène émergente adepte du burlesque.

…

Quelques précisions s'imposent : l'étymologie du mot « transgression » ramène au latin *transgredi* : « passer de l'autre côté », « traverser », « dépasser », puis « enfreindre ». *Transgredi* peut être décomposé en *trans* « au-delà », « par-delà » et *gredi* « marcher ».

Le terme « transgression » revêt un sens moral, « action de contrevenir à un ordre », correspondant au latin chrétien, d'où l'emploi pour « faute », « péché ». Le transgresseur est celui qui bafoue la règle divine, puis, dans l'usage littéraire, « celui qui viole une loi ». Par ses sonorités, « transgression » sonne comme une action forte, à connotation agressive. Nous laisserons de côté cet aspect, pour considérer plutôt la composante *gredi* (de *transgredi)*, qui évoque la marche et oriente notre approche. Une proximité de sens associe donc « transgression », « passage » et « démarche », tous mots du cheminement. La démarche photographique se révèle très liée au parcours dans l'espace ; en témoignent les termes de « point de vue », « distance » ou encore « cadrage ».

Prenant appui sur cette acception, risquons la question suivante : l'humour, après tout, ne peut-il passer pour une façon de « marcher de travers » ? Par jeu, considérons donc la veine comique comme le faux-pas choisi, préparé, assumé, qui fait basculer un

cliché hors de son registre habituel : en somme, une transgression d'un usage classique. Cet écart prend tout son sens pour ses auteurs. Selon la formule de Régis Durand, « l'artiste persiste dans sa voie, car il lui semble possible d'y recueillir quelques images et quelques pensées auxquelles ne mène aucun autre chemin. »[3]

Où ce rire photographique peut-il conduire ?

…

Un bref regard en arrière apporte de précieux éléments. Clément Chéroux consacre un article riche en précisions historiques et esthétiques à un épisode peu connu de l'histoire de la photographie.[4]

Au tournant des XIX$^{ème}$ et XX$^{ème}$ siècles, les Hydropathes, Incohérents et autres Zutistes (parmi eux, Alphonse Allais), se livrent sans réserve à la pratique du canular littéraire ; dans un registre proche, des praticiens amateurs inaugurent au même moment les « récréations photographiques ». Ils cherchent avant tout à se distraire en tirant parti d'effets cocasses variés rendus possibles par la technique. Tout un vocabulaire se constitue, relayé par des publications spécialisées.[5] La caricature est résolument privilégiée : collage d'une grosse tête sur un petit corps, déformation du modèle par un jeu de perspective, cadrage en contre-plongée ou encore emploi de miroirs déformants.[6] Les codes du portrait classique sont enfreints, ce qui divertit beaucoup un nombreux public. Ces jeux s'effectuent à la prise de vue, mais aussi au tirage. Les opérateurs exploitent également les classiques « ratages » photographiques, comme les déformations ou encore les expositions multiples favorisant l'apparition de spectres. Ces activités sont présentées comme un passe-temps amusant. Le tout se déroule dans une ambiance bon enfant, plus proche de la plaisanterie que d'une réflexion sur le médium !

Ces amateurs prennent plaisir à détourner visuellement la « bonne » photographie (au sens traditionnel). Comme le montre Clément Chéroux, leurs inventions plastiques seront reprises et déployées par les avant-gardes (les surréalistes, Man Ray en tête, mais aussi Làszlo Moholy-Nagy, Alexandre Rodtchenko ou encore El Lissizky). Ici, la portée est bien autre, puisque la déformation s'affirme dans les années 1920-1940 comme une forme essentielle de la modernité . « Car là où les récréations transgressaient simplement les codes du portrait classique, les avant-gardes contreviennent désormais aux règles de la photographie classique, c'est-à-dire professionnelle. »[7] Chez ces groupes d'artistes (dadaïstes et surréalistes en particulier), l'humour et le jeu fonctionnent comme moteur.

Qu'en est-il à notre époque ?

…

Les photographes contemporains évoqués par les lignes suivantes ne constituent pas une école du comique ; ils s'inscrivent parfois dans un courant (comme William Wegman ou Martin Parr). Ces personnalités singulières sont parfaitement intégrées au circuit des galeries et musées. Un point commun les rassemble : leur démarche est élaborée, réfléchie et placée sous le signe du rire. Tous ont suivi des études liées à l'image (arts plastiques, photographie ou journalisme). Très informés, ils jouent sur la subversion des codes.

Le travail de Bernhard et Anna Blume (Allemands, nés en 1937 et 1935), s'inscrit dans la tradition germanique du récit photographique, qui remonte aux années 20 et au début des années 30 (l'âge d'or de la presse illustrée). Il lui donne un tour bien nouveau !

Après une double formation de peintre et de philosophe, Bernhard Blume entreprend d'utiliser la prise de vue comme moyen d'analyser les rapports entre normalité et folie. Dès 1970, ses clichés montrent des scènes de la vie quotidienne se déroulant dans un intérieur petit-bourgeois allemand, où il joue, la plupart du temps avec sa femme Anna, le rôle fictif de B. Johannes Hegel[8] – un nom qui ne relève pas du hasard. L'expression « hystérie de la normalité »[9] peut qualifier ces images. Le couple photographique y lutte contre d'étranges phénomènes contrariant ses entreprises bien banales : les pommes de terre s'envolent (*Embrouille dans la cuisine****[10]***, 1985), les aliments deviennent projectiles (*Repas*, 1986) ou encore des vases blancs se livrent à d'infernales sarabandes aériennes (*Extase de vases*, 1987) au grand dam de notre héros, qui ne peut les maîtriser. Ces aventures se déroulent parfois en séquences de clichés agencés (jusqu'à vingt-huit pour *Extase de vases*) dans un noir et blanc somptueux. Les tirages jouent de toute la richesse des possibilités photographiques : flou ou mouvement arrêté, textures magnifiées ou, au contraire, grain apparent, jeux d'échelle, ombres et reflets, points de vues agiles et mise en page dynamique des séries. *Constructivisme transcendantal* (1992-1994), autre suite d'images, montre les deux artistes aux prises avec des objets abstraits aux formes géométriques : le titre fait bien entendu référence à la modernité.

Les Blume peignent un univers très sombre : leurs décors de forêts obscures et de placards à balais, leurs objets « hantés » rappellent les peurs enfantines. Dans le même temps, ils nous font rire sur nos semblables et sur nous-mêmes : ces modèles ridicules et empêtrés peuvent ressembler à tout un chacun. Ils nous tendent le miroir ironique évoqué

en début de texte. De tels personnages pourraient n'être que comiques, mais l'univers dans lequel ils évoluent est finalement complexe et habité de références, ces références (philosophiques, plastiques) qui nous servent justement à supporter le monde environnant.

William Wegman (Américain, né en 1942), photographe et vidéaste, s'inscrit dans le courant ironique développé au début des années 70 sur la côte ouest américaine.

Il met en scène, de manière très sophistiquée, son chien Man Ray. Entre 1970 et 1982, ce docile complice apparaît dans de multiples atours, ici enrubanné de guirlandes argentées, là couvert de paillettes, en robe du soir, ou encore déguisé – en grenouille, puis en Cendrillon. A partir de 1986, Fay Ray, Bettina, Crooky, bientôt suivis de Chundo et de Chip se succèdent. Costumes et attitudes reprennent les codes du travail en studio. Le thème traditionnel de l'artiste et son modèle est ici questionné ; comment nommer ces images insolites ? L'expressivité du sujet photographié amuse. La tradition du portrait psychologique semble quelque peu bousculée ! « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. »[11] énonce Henri Bergson. Ici, l'hilarité guette. La présence de l'animal, au regard résigné ou fuyant, capte toute l'attention et suscite bien des questions sur la méthode employée pour parvenir à ce résultat. Le temps passé à obstinément mettre en scène ces images, drôles et mélancoliques à la fois, fait sourire. La beauté plastique des travaux au *Polaroïd* grand format, la parfaite maîtrise des couleurs et des éclairages séduisent.

Joan Fontcuberta (Espagnol, né en 1955), apparaît comme un protagoniste du renouveau de la scène photographique de son pays. Marqué à ses débuts par le surréalisme catalan, il développe depuis une pratique de la manipulation mettant en scène des animaux ou des végétaux. Son travail se focalise sur l'analyse des couples théoriques fondamentaux « nature et artifice », « réalité et représentation ». *Fauna* est le titre du livre réalisé conjointement entre 1985 et 1990 avec Pere Formiguera, écrivain et auteur des textes. Chaque article de ce bestiaire imaginaire consiste en une vue complétée de croquis et de notes explicatives. Par exemple, un commentaire savant débutant par les mots : « On aurait ainsi observé en 1944, au fin fond de la forêt amazonienne, ce singe volant, considéré comme un demi-dieu par les tribus voisines (…) », accompagne-t-il l'effigie du « *Cercopithecus icarocornu* » (1986). L'épreuve montre une bête inconnue, mais en apparence bien vivante et insérée dans son milieu naturel. Il s'agit bien sûr d'un trucage, réalisé à partir de plusieurs négatifs.

Fontcuberta fabrique quantité d'images pseudo-documentaires, divertissantes et belles, qui constituent un univers en soi et apportent une réflexion sur l'enjeu proprement plastique du cliché. Merveilleusement réalisées, elles tranchent avec le sérieux cultivé par nombre d'artistes dans les années 70 et 80. Les légendes, au jargon savoureux, ajoutent à l'effet comique. Le tout subvertit de manière plaisante la relation entre photographie et savoir scientifique.

Martin Parr (Anglais, né en 1952), nous présente une planète mal en point et saturée de coloris voyants. Son travail s'inscrit délibérément dans le courant de la photographie documentaire, mais de façon singulière. Témoin privilégié de la société britannique, dont il fait partie, il poursuit une œuvre caractérisée par un usage magistral et aveuglant de la couleur. Il relate, dans ses séries, l'histoire des – mauvais – goûts (habits, intérieurs, loisirs, nourriture…) et des habitudes de la classe moyenne. Parr s'amuse à montrer, par exemple, le tourisme mondial vers de grandes destinations comme les pyramides d'Egypte et épingle avec délices les foules bariolées, affublées de tous les accessoires les plus voyants (casquettes fluos, lunettes clinquantes, appareils photos et téléphones portables en activité). Cette œuvre possède des implications directement sociologiques ! Juxtaposées, les tirages composent une extravagante collection : un musée des horreurs contemporaines (les bestioles en peluches répondent aux débordants chariots de supermarchés ! ).

Le rire le dispute à une incrédulité vaguement gênée.

Ces artistes font rire parce qu'ils osent la transgression. Contrairement aux « récréations photographiques » fondées uniquement sur des exercices formels et visuels, leurs travaux, plastiquement très maîtrisés, tiennent aussi compte d'une avancée des sciences humaines et portent un regard aigu sur le monde. Tous s'inscrivent dans la subversion en montrant leur connaissance des domaines visés.[12] Notre amusement découle de ces images absurdes qui ne répondent plus aux usages attendus du médium ; elles les détournent de leur fonction première, mais de façon subtile et cultivée, en jouant sur le statut de la photographie (reportage, portrait… ), presque sur un mode de connivence.

…

*Burlesque* : d'un comique extravagant et déroutant

Bouffon, comique, loufoque[13]

Anna et Bernhard Blume servant décidément de lien, nous les retrouvons maintenant dans un autre contexte, avec une série récente intitulée *Tentative d'hommage à Mondrian* (2004).[14] Ils figurent en effet aux côtés de jeunes artistes, dans deux expositions organisées sur le thème « De l'idiotie aux burlesques contemporains ».[15] Un courant de réflexion se dessine autour ces notions. Présentons-les : elles modèlent la dernière partie de cette courte étude sur le rire photographique.

Le critique Jean-Yves Jouannais, dans son essai *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode**[16]***, souligne le rapport étroit existant entre modernité et « idiotie ». Pour en expliquer la nature, il rappelle l'étymologie de ce mot, citant le philosophe Clément Rosset : « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique (…). »[17] L'idiotie caractérise l'art actuel, dans la mesure où la stratégie du nouveau et la quête d'originalité de chaque démarche artistique s'affirment désormais avec force. L'idiotie participe de cette tradition de la rupture. Cela confirme l'impression, parfois, d'œuvres et de postures si singulières qu'elles nécessitent un mode d'emploi pour être comprises.

Cette étymologie est éclipsée par le sens plus courant de « bêtise » ; l'aspect absurde de certaines propositions semble confirmer cette acception !

A ce premier point, vient s'agréger la notion de burlesque, qui renoue avec le fil de cet exposé. Le burlesque naît de techniques qui mettent le corps ou l'objet à l'épreuve et provoquent le rire : inversions, redoublements, répétitions sans fin, retournements, démontages, par exemple. « Ces procédés et épreuves s'organisent en quelques grandes figures « morales » : la vexation, la punition, la frustration, l'épuisement… Et, s'il y a quelque chose de cruel parfois dans le burlesque, c'est une cruauté saine et nécessaire, revigorante, car elle s'en prend avant tout à l'esprit de sérieux et aux pompeuses baudruches qui l'incarnent. »[18] Les artistes participant de cette appellation ne cherchent pas tous à amuser ; leur ironie semble souvent grinçante.

Le burlesque se rapproche d'ordinaire du comique gestuel ; il engage le corps de l'artiste, plus que le langage. La référence au cinéma (muet) reste incontournable. Deux facteurs le déterminent, enfin. Le renversement, tout d'abord, intervient fréquemment dans sa mise en œuvre, utilisant les lois physiques de la gravité et de l'apesanteur, les lois sociales de la compétence et de l'incompétence, les lois morales de la force et de la faiblesse ou encore les conflits du mécanique et de l'humain.

Le second facteur est la combinaison d'actes dont l'enchaînement engendre un accident.

De cette scène assez éparpillée, dans les démarches, comme dans les techniques – photographie, vidéo, installation – voici trois représentants.

Olaf Breuning (Suisse, né en 1970), recycle les clichés médiatiques et la culture populaire. La photographie lui permet de jongler, par des usages décalés, avec le raté et le maîtrisé, la notion de faux ou encore le mauvais goût. Ainsi, l'hilarant *Easter Bunnies* (2004), n'est-il rien moins qu'une « fiction touristique » de l'Ile de Pâques. L'artiste montre un alignement des célèbres statues affublées d'oreilles de lapins et de larges bouches souriantes. Le trucage utilisé pour masquer les monuments sacrés (une armature placée au premier plan et supportant des postiches !) figure bien en évidence au premier plan de l'image. De son séjour sur le site, Breuning rapporte qu'il avait pour but d'éprouver « les deux pôles opposés de la stupidité et de la sainteté ».

Anne De Sterk (Française, née en 1971), présente *L'*, un personnage féminin qu'elle incarne personnellement, dans diverses situations à la fois quotidiennes et totalement absurdes. Se présentant comme poète avant tout et poète systématiquement mécontente des modes d'énonciation de cette poésie, elle tente donc un détour pour l'exprimer : ses chorégraphies étranges, récitations ou chants d'origine inconnue ou encore conférences sono-guidées conduisent tout droit au chaos. L'ensemble gravite autour de la notion de catastrophe – humour en contradiction flagrante avec les journaux autobiographiques plutôt graves actuellement en circulation (celui de Nan Goldin, par exemple). Dans *L'Au frigo* (1996), proposition photographique, le renversement (burlesque) est évident puisque *L'* se trouve couchée sur le meuble en question, en robe de chambre à carreaux et la tête en bas !

Boris Achour (Français, né en 1966), se photographie dans des circonstances saugrenues. Entre 1993 et 1997, il réalise dans la ville ce qu'il nomme des « Actions-peu » ; il s'agit d'infimes interventions bricolées à partir d'éléments trouvés sur place. Ridicules et dérisoires, ces installations quasiment invisibles demeurent comme traces filmées et photographiées. Dépourvus de sens, ces signes perdus dans le paysage confinent à l'irrationnel : à quoi bon ? Ainsi, les œuvres de la série « Sommes » (1999) ont-elles été réalisées dans une cité pavillonnaire américaine. L'artiste semble assoupi, debout, la tête reposant sur une haie bien taillée entourant un jardinet. Les principes régissant cette démarche sont ceux du cinéma : chacune de ces images de siestes énigmatiques peut être lue comme le moment arrêté d'un film ou son affiche incompréhensible.

Parcourant l'histoire du médium, nous constatons que le rire photographique l'accompagne tout du long. Toujours inscrit en filigrane, aux marges, il se trouve du côté de la transgression du « bon usage photographique » du moment. Il permet, en creux, de mettre en lumière les capacités singulières du médium. Ne permet-il pas également d'en écrire une histoire plus secrète ?

« *Je fais de la photographie parce que j'ai perdu mes pinceaux.*»

Bernhard Blume[19]

Florence Borel, mars 2006

---

[1] *Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004.
[2] Du 18 janvier au 27 mars 2006.
[3] Régis DURAND, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie,* Paris, La Différence, 1988, p. 216.
[4] Clément CHEROUX, « Les récréations photographiques, un répertoire de formes pour les avant-gardes », Etudes photographiques, n° 5, novembre 1998, p. 73-97.
[5] exemple, de Charles CHAPLOT, *La Photographie récréative et fantaisiste*, Paris, Charles Mendel, 1904.
[6] Léon Gimpel (1878-1948), grand utilisateur de miroirs déformants, est le seul à figurer dans les histoires de la photographie, en tant que photographe professionnel (reporter, inventeur).
[7] Clément CHEROUX, *op. cit.*, p. 91.
[8] L'ouvrage le plus célèbre de Hegel s'intitule *La Phénoménologie de l'esprit.*
[9] Christine MACEL, « Bernhard et Anna Blume, l'hystérie de la normalité », Beaux Arts, n° spécial « Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ? », décembre 2002, p. 82.
[10] « *Küchenkoller* ».
[11] Henri BERGSON, *op. cit.*, p. 2.
[12] Dans la même veine, d'autres photographes auraient pu être choisis : par exemple, Sandy Skoglund, Erwin Wurm, Claude Closky, Duane Michals, Jürgen Klauke...
[13] *Nouveau Littré, op. cit.*
[14] Ainsi, avec les *Tableaux d'art abstrait*, dans la série « Constructivisme transcendantal 2 », recomposent-ils désormais les concepts et les travaux de Malevitch, Kandinski ou Mondrian ; traitée par les Blume, l'œuvre abstraite en question qui est matérialisée par des baguettes blanches, prend bien entendu physiquement le dessus sur le modèle photographié !
[15] Expositions réparties en deux lieux : « l'Idiotie. Expérience Pommery n° 2 », à Reims (du 3 juin au 3 novembre 2005) et « Burlesques contemporains », au Jeu de paume (Paris, du 7 juin au 18 septembre 2005).
[16] Yves JOUANNAIS, *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux Arts magazine/livres, 2003.
[17] Clément ROSSET, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.
Ce sens, un peu oublié, ressurgit d'ailleurs avec le substantif « idiotisme », du grec *idiotismus* : « langage particulier », qui signifie, selon *Le Robert*, « forme ou locution propre à une langue, impossible à traduire littéralement dans une langue de structure identique. »
[18] Régis DURAND, « Positionnements », *De l'idiotie aux burlesques contemporains*, Beaux Arts magazine, hors-série, juin 2005, p. 5.
[19] *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?, op. cit.*, p. 19.

## Călin Stegerean

# Boîte noire : la violence d'une rélité. Une expérience personnelle

« Hic sunt leones : à partir d'ici sont les lions » telle était l'inscription qui marquait, sur les cartes anciennes, la fin du monde connu. Il s'agissait d'un monde non seulement inconnu, mais qui pouvait être ignoré.

Regardée de l'ouest, la Roumanie s'est trouvée pendant des décennies sous la grisaille noire du communisme, dans une sorte de boîte, issue des accords de Yalta. Tout comme la boîte noire imaginée par Gregory Bateson, pour la plupart des gens la région était compliquée, imprécise, une région où il valait mieux ne pas s'aventurer. Ces échos persistent encore de nos jours. Un ami Italien me demande chaque année des détails sur la garantie de la sécurité des personnes et des biens dans mon pays, pour qu'il se décide à me rendre une visite, visite toujours repoussée.

Je le comprends. J'ai vécu 29 ans dans ce pays, comme dans une boîte noire. Une personne qui a suivi une formation artistique peut certainement distinguer plusieurs nuances de noir. Le noir de cette époque était l'un des plus intenses.

Les lignes qui suivent sont écrites pour ceux qui ont connu Ceausescu seulement à travers les bulletins d'information qui le montraient se promener en calèche avec la reine d'Angleterre. A la fin des anées 80 nous avions une carte pour le pain et le sucre, du courant après 20 h, lorsque commençait le programme télévisé de deux heures. Les radiateurs étaient froids tout l'hiver et les informations étaient censurées. En occident ne voyageaient que ceux qui sont suspectés aujourd'hui d'avoir collaboré avec la « Securitate ».

Nous avons appris l'existence de Bruce Nauman, Valie Export, Douglas Davis, Bill Viola à la Bibliothèque Américaine ou à l'Institut Français, où nous allions craignant une convocation ultérieure à la milice. L'odeur des radiateurs brulants et des couvertures de livres lisses feront toujours partie de l'odeur de la liberté aperçue là-bas, pendant ces années. Mais que peuvent rendre les pages d'un album ou d'un magazine des installations de Nauman ou des films d'Export. Comment comprendre « la libération de la lourde responsabilité de l'intentionalité artistique » à partir d'un anglais ou d'un français qui ne ressemble pas à celui que l'on avait appris à l'école. Ici, nous apprenions ces choses comme on apprend le déluge dans la Bible : on sait que cela s'est passé, mais le sens nous échappe.

Trop affamés pour une révolution de velours, les Roumains ont passé les fêtes pendant l'hiver 1989 entourés de vraies balles. La cruauté de cette période, ainsi que les descentes sanglantes des mineurs pendant toute la période des années 1990 ont fait que le schéma de la boîte noire, dans laquelle on ne sait pas ce qui se passe ou pourquoi ça se passe, reste valable pour nous. Il n'était certainement pas recommandable de faire entrer dans cette boîte des choses de valeur, comme par exemple les expositions itinérantes qui tournaient dans les pays voisins. C'est pourquoi, Bruce Nauman, Valie Export, Douglas Davis, Bill Viola restaient pour nous seulement entre les pages de magazines et d'albums d'art.

Pour la plupart de nos artistes et critiques, l'art occidental du XX$^{ème}$ siècle n'était qu'une expérience de deuxième main, ce qui a été aussi retenu par Magda Carneci dans son livre sur l'art de la Roumanie communiste. Une boîte noire avec un emballage brillant, dont le contenu est toujours ignoré. Des motivations, déterminations et mécanismes qui nous échapent parce que nous avons vécu isolés dans d'autres temps, avec d'autres déterminations. L'accès est toujours limité faute de traductions, et à cause de la précarité des possibilités de voyage. L'art n'est pas une chose qu'on puisse comprendre grâce à la consultation de dictionnaires et à la navigation sur Internet.

Je suis content lorsque Dan Perjovschi expose à la « Tate » ou Mircea Cantor au Centre Pompidou, mais ces apparitions sont de pures exceptions à la règle qui semble nous gouverner et dont Bill Viola exprime, sans intention, la parabole dans l'installation vidéo *Cinq Anges pour le Millénium*, que j'ai vue à Paris : une boîte noire dans laquelle des apparitions angéliques sortent quelques instants du noir, pour s'immerger après dans la même obscurité.

Călin Stegerean

Florence Borel
Emmanuel Brassat
Bernard Gerboud
Daniela Goeller
Daphné Le Sergent
Jean-Louis Poitevin

# PASSAGES : ENTRE EXCEPTION ET REGLE

## Secondes Rencontres internationales photographiques de Timisoara

Le mot « passage », en français, a plusieurs sens :

**1.** Un passage est une rue étroite, en général couverte et bordée de boutiques, qui relie deux rues normales et permet donc de sortir des parcours ordinaires, des « sentiers battus ». Les passages sont en ce sens des lieux qui sortent de l'ordinaire, où l'on aime flâner, prendre son temps, où l'on ne fait pas que passer : des lieux essentiellement poétiques, qui ont quelque chose de secret et d'intime. En slovaque comme en tchèque et comme en roumain, le même mot désigne la même réalité, extrêmement présente à Prague comme à Paris ou à Lyon, plus rare à Bratislava ou à Timisoara. Pour ceux qui découvrent l'une de ces villes ou, plus généralement, ceux qui aiment s'y promener, même les rues passantes peuvent se transformer en passages. Il existe un livre qui célèbre les passages : ***Le Paysan de Paris***, d'Aragon, et ***Nadja*** comme ***Les Vases communicants*** sont les livres d'un poète qui prend un plaisir sans cesse renouvelé à errer dans les rues de Paris, en quête de « hasards objectifs ». Déjà Apollinaire (***Le Promeneur des deux rives***) et Léon-Paul Fargue (***Le Piéton de Paris***) étaient de tels promeneurs, ainsi que le sera aussi Walter Benjamin, philosophe-poète, qui offre à notre réflexion son plaisir à errer dans la pensée (***Le Livre des passages***).

**2.** Un passage est aussi une voie qui permet de franchir un obstacle, par exemple une rivière : un gué est un passage, ou un détroit, ou une ouverture dans la banquise (le Passage du Nord-Ouest). En ce sens les passages permettent d'atteindre un ailleurs, une autre rive, un « autre côté ». En ce sens ils jouent un rôle essentiel dans la poésie et l'art, qui visent toujours à atteindre et à permettre d'accéder à une réalité invisible, supérieure : un poète, un artiste au sens où les deux termes sont identifiés, est quelqu'un qui cherche et trouve de tels passages, qui font voir tout autrement le monde visible familier, et cela est particulièrement sensible dans cette forme d'art souvent poétique que peut être la photographie.

**3.** Contre toute logique, le mot passage ne désigne pas l'activité des « passeurs » de marchandises prohibées, des contrebandiers, des « paseraci », et il ne désigne donc pas non plus l'activité de traducteur, qui relève souvent de ce genre de passage car ce qui en général, en dehors de l'appât du gain, incite à traduire un texte, c'est le désir d'introduire dans sa culture et sa langue maternelle des œuvres qui n'y ont absolument pas d'équivalent, d'importer des montagnes dans les plaines de la culture existante. Les traducteurs par choix sont des souris qui traînent des montagnes : ça change des montagnes qui accouchent de souris (on oublie trop souvent que, dans l'histoire des cultures, le rôle de ce genre de passeurs que sont les traducteurs est essentiel, et qu'ils font beaucoup plus que de proposer des équivalents d'œuvres étrangères, ils imposent des pensées et des manières de penser comme de jouer avec le langage avec lesquelles avant eux on ne comptait pas, puisqu'on ne savait pas qu'elles existaient, et qui vont constituer de nouvelles références : les traductions de grandes œuvres modifient les échelles de valeurs, amènent à considérer les valeurs tenues jusqu'alors pour absolues et supérieures comme relatives et inférieures, en même temps qu'elles font subir à leur langue une sorte d'examen de passage, pour voir si elle est capable d'accueillir des choses si sublimes).

**4.** De même, le mot passage ne désigne pas l'activité des « passeurs » que sont aussi en quelque sorte les organisateurs qui prennent l'initiative d'introduire dans une culture qui n'est pas nécessairement celle dans laquelle ils ont baigné des œuvres qui n'y ont absolument pas non plus d'équivalent, d'importer donc de même des montagnes dans les plaines de la culture existante. Ces « passeurs » activent toute une chaîne d'autres « passeurs » qui demeurent anonymes mais qui n'en sont pas moins actifs dans cette modalité du passage. Si modeste soit l'activité de ces derniers, elle n'en est pas moins nécessaire à la logistique qui ouvre le passage (on oublie aussi trop souvent que, dans l'histoire des cultures, le rôle de ce genre de passeurs est essentiel, et qu'ils font beaucoup plus que de donner à voir des œuvres étrangères, ils contribuent à imposer, de même que les traducteurs, des pensées et des manières de penser comme de jouer avec les signes et les formes qui n'avaient pas d'équivalents, et qui vont aussi constituer de nouvelles références.

**5.** Ces derniers passeurs ne sont souvent que « de passage ». Etre « de passage », c'est être là fugacement, de manière momentanée, éphémère, « passagère », ne « faire que passer », c'est-à-dire ne pas rester. En ce sens on parle d'« oiseau de passage », d'« amant de passage », de « passe » ou de « passade ».

**6.** Tous artistes, poètes, traducteurs, organisateurs et autres « passeurs » passent donc quelque chose, et ce quelque chose est une manière de témoin. Ils œuvrent au « passage de témoin », d'une culture à l'autre, d'un individu à l'autre. En donnant à lire et à voir, ils donnent à penser.

**7.** « Passage » est également lié, a contrario, à la notion et au terme d'« impasse ». Un passage ne peut pas, en principe, être une impasse, ni inversement une impasse un passage. Dans une impasse, on ne passe pas, on se retrouve comme au fond d'un sac, ce qui est désagréable, surtout si vous êtes poursuivi(e) par des malabars qui veulent vous faire goûter les joies problématiques du « passage à tabac », et c'est la raison pour laquelle on peut désigner également une impasse par l'expression poétique de « cul-de-sac ». Si « passage » et « impasse » s'excluent logiquement, le mot « impassage » ne devrait pas avoir de sens ni, donc, de raison d'exister, mais il est intéressant de remarquer qu'il convient parfaitement aux inventions humoristiques : l'humour est l'art de trouver des solutions quand il n'y en a pas, l'art des « slepè pasaze », des « impassages » [exemples : collage où l'on voit des hommes bien couverts sur une banquise contemplant les rondeurs d'une immense moitié de femme nue couchée sur le ventre – dans ce cas, on a même un cul de sac sans le sac ; situations catastrophiques auxquelles Anna et Bernhard Blume se confrontent ; tendresse et ironie dans la présentation des stéréotypes que nos congénères véhiculent par William Wegman et Martin Parr]. Selon la formule de Régis Durand citée par Florence Borel, « *l'artiste persiste dans sa voie, car il lui semble possible d'y recueillir quelques images et quelques pensées auxquelles ne mène aucun autre chemin*. »[1]

**8.** Enfin, « passage » peut se décomposer en « pas sage », et en effet les passeurs, les gens qui sont seulement de passage ou les passants dans les passages sont souvent tentés de céder à toutes sortes de folies.

Ces retours sur quelques sens du mot « passage » nous introduisent à repenser la diversité des événements de cette semaine, expositions, projections et conférences, comme nous venons déjà de l'évoquer précédemment.

SurExpositions 2006 ménage des passages, invite à des traversées pour se rendre d'un lieu à un autre, d'un bord à l'autre de l'acte photographique. Ainsi les visiteurs sont conviés à ces voyages qui leur permettront d'accompagner dans ces traversées les artistes dont les œuvres leur sont présentées. Ainsi, les visiteurs passeront d'un hommage rendu à Cartier-Bresson par quelques représentants de la jeune génération des photographes de Cluj, où la photographie nous donne à voir ses conventions techniques, ses conventions de composition et ses conventions iconographiques, à des expérimentations qui outrepassent d'une manière ou d'une autre ces conventions. Les visiteurs peuvent alors suivre ces passages d'un état à un autre, ces changements dans l'acte photographique. Passer quelque chose et aussi faire subir un certain traitement à l'objet concerné, ici l'image photographique et ses sujets. SurExpositions 2006 propose une interrogation de ce passage de témoin entre les conventions et le traitement que l'exception projette.

Les visiteurs sont invités s'immiscer dans cet entre-deux d'un mouvement suspendu que sont les passages qui leur sont proposés : « Les *mouvements n'existent jamais tout à fait, ce sont des passages, des intermédiaires entre deux existences.* »[2]

S'il est mouvement suspendu, le passage n'en est donc pas moins transition. SurExpositions 2006 ouvre à l'exploration de quelques unes de ces transitions par la présentation d'une sélection d'artiste qui leur font découvrir quelques uns des passages qu'ils ont ouverts. Et pour éclairer les territoires que ces artistes explorent, des conférenciers ont analysé quelques aspects de ces passages.

Le fait de passer suppose une traversée, celle d'un lieu, celle d'un moment. Le passage peut être autorisé ou même être grevé d'une servitude qui en fait un passage obligé, nécessaire. Dans ce dernier cas, il comporte un caractère contradictoire car nul ne peut éviter de l'utiliser bien qu'il soit difficile d'y passer.

Et si le passage est frappé d'interdit, comment échapper à cet interdit ? Comment ménager une ouverture ? Il n'y a d'autre choix que de braver l'interdit, que de le transgresser.

Usuellement, transgresser est passer outre, passer par-dessus un ordre, une obligation, une loi… C'est donc aller au delà des limites permises, passer, franchir les bornes, et ainsi contrevenir à ce qui est prescrit par les usages, par la morale, par les codes, par la loi, c'est donc désobéir à ces prescriptions, voire les violer. Sont transgressés des ordres, des règles, etc.

L'acception géologique de la transgression nous est également précieuse puisqu'elle est métaphoriquement proche de ce que nous voulons donner à voir, à savoir que la transgression s'accorde là avec l'évolution, tout comme ce qui peut être le motif de l'activité créatrice : « *Presque tous les poètes ont fait des vers admirables en transgressant les règles* (…) »[3]

Les conséquences de cette évolution peuvent être peu sensibles comme elles peuvent être considérables à plus ou moins long terme. La transgression n'est donc jamais innocente même lorsqu'elle s'exerce à la marge : « […] *un acte est* tabou*, qu'on ne peut accomplir sans porter atteinte à cette ordonnance universelle qui est à la fois celle de la nature et de la société. Chaque transgression dérange l'ordonnance tout entière* […] »[4]

Mais aucune ordonnance, en particulier sociale, n'est si absolue, si sacrée qu'elle ne puisse être transgressée. Les effets de la transgression sont pourtant loin d'être tous catastrophiques, contrairement à ce que les prescriptions nous contraignent à croire. L'ordonnance n'est pas toujours universelle.

Si tel était le cas, il n'y aurait plus ni évolution, ni créations !

La scène de l'art, la scène de la photographie en particulier, demeure un terrain d'expérimentations où est renouvelée la perception. La transgression est donc envisagée comme destruction créative, comme lors de la période de crise qui a ouvert à la modernité, où les formes sont déconstruites, voire défigurées ou subverties, développées souvent dans l'espace par répétition ou expansion. Les formes sont parfois combinées, précaires ou hybrides et se développent dynamiquement.

Les corps, reflets de l'instabilité du monde, n'ont pas fini d'être désenchantés. Les figures sont défigurées, souvent avec violence, elle sont rendues chaotiques et nous manifestent ainsi l'état du monde, la monstruosité d'un réel prétendu transparent, où les différentes sphères – intérieur et extérieur, intime et social – seraient disloquées, déstabilisant les relations conventionnelles de l'homme au monde. L'artiste met souvent, dans ce traitement du corps, le spectateur en situation de voyeur contemplant le monde, certes avec effroi mais aussi avec fascination.

Ces transgressions ont souvent pour corollaire une esthétique de la violence. Les formes peuvent être alors morcelées, éclatées ou dispersées, voire déstructurées.

Les procédures des transgressions sont donc multiples. Elles permettent de sonder les limites de la création, de remettre en cause le caractère sacré de l'art.

Les Secondes Rencontres photographiques internationales de Timisoara ont par conséquent pour objet d'explorer l'évolution en cours, les mutations de diverses ordonnances que nous donnent à voir les photographes que nous avons invités, Cosmin BUMBUT, Beatrice MINDA, Hervé RABOT, Eli LOTAR, Denis PROTEOR, Boris MIKHAILOV, Stéphane DIREMSZIAN, Michal MACKU, Tom DRAHOS, Samer MODHAD, Evgen BAVCAR, Ariane LOPEZ-HUICI, Xavier LUCCHESI, Tamami MINAGAWA, Daphné LE SERGENT, Florence BOREL, la sélection de l'Agence France Presse de Bucarest et, en contrepoint l'hommage rendu à Henri CARTIER-BRESSON par Adrian CHIRA, Alina BONDREA, Andrei BUDESCU, Lorand VAKARCS, Radu CHINDRIS, soit qu'ils en fassent le constat, soit qu'ils y contribuent par leur investissement de créateurs. Les conférenciers invités, Emmanuel BRASSAT, Daniela GOELLER, Daphné LE SERGENT, Jean-Louis POITEVIN, et Florence BOREL nous ont donné quelques uns des motifs et quelques unes des clefs de celle évolution lors des journées d'ouverture de ces Secondes Rencontres. A ces propositions théoriques ont répondu Ciprian VALCAN, Ioseph KIRALY, Calin STEGEREAN, Marcel TOLCEA et Lucian IONICA.

Que tous en soient ici remerciés chaleureusement au nom des organisateurs.

---

1. Régis DURAND, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie,* Paris, La Différence, 1988, p. 216.
2. Jean-Paul SARTRE, *in* G. L. L. F.
3. Louis ARAGON, Les Yeux d'Elsa, Préface, p. XVII.
4. Roger CAILLOIS, l'Homme et le Sacré, i, p. 24.

# Daniela Goeller
# L'image photographique au-delà de la représentation

**contrepoint de Lucian Ionica**

Après des semaines de manifestations pour des réformes politiques et la libre-circulation, des centaines de milliers de personnes massées dans la rue, et à l'arrière-plan, une foule grandissante d'Allemands de l'Est se dirigeant vers les régions voisines d'Allemagne de l'Ouest, la frontière intérieure de l'Allemagne fut ouverte le 9 novembre 1989, entraînant un bouleversement de la politique mondiale aux conséquences très importantes. Ce jour-là marqua la fin de l'histoire de la RDA mais aussi celle de la guerre froide. En l'espace de quelques années furent posés les grands principes de la réunification, les traces de la séparation furent largement effacées, et Berlin redevint la capitale de l'Allemagne. Depuis lors, la ville autrefois divisée attire toujours plus de personnes venant d'Europe et du monde entier.

**Chaque instant a sa propre durée à laquelle il survit**

Le photographe français Patrick Tournebœuf est un de ces « chercheurs de traces » qui ont investi Berlin. Il y arriva en 1988 naviguant entre les parties Est et Ouest de la ville, essayant d'appréhender les frontières encore existantes. Une année après l'ouverture des frontières, il revint à Berlin, poussé par le désir de voir l'effet qu'avait produit la chute du mur sur l'histoire de la ville. Durant ces deux séjours, il ne prit que peu de clichés. Treize ans plus tard, il se rendit encore à Berlin. La ville, qu'il avait cru des années durant être une simple part de son passé, le saisit de nouveau. Il ne photographia pas plus qu'auparavant, mais il s'imprégna de beaucoup d'images qu'il restitua une année plus tard dans des photographies couleur prises avec un appareil à grand écran.

Quelques-unes des photographies réalisées pendant les années précédentes furent publiées en 2005 dans le catalogue de ses travaux sous le titre *La Cicatrice (Die Narbe),* telle une trace du souvenir.[1] De petit format et en noir et blanc, ils se distinguent des dix-huit grands formats couleur montrant les restes du mur.

En plus des postes d'observation bien connus des rues Bernauer, Niederkirchner et le Checkpoint Charlie, devenus des monuments commémoratifs, Patrick Tournebœuf s'est mis en quête de quelques lieux significatifs à Friedrichshain, Bezirken Rudow, Pankow et Niederschönhausen. Sur ses images, il n'y a pas que le mur à voir. Il montre plutôt l'espace de la ville, le paysage environnant et les frontières arbitraires qui les parcourent. Ce sont des images paisibles qui laissent de l'espace aussi bien à ce qui est vu et à sa signification, qu'a celui qui regarde. La particularité de ce travail photographique est que son objet n'est pas une reproduction mais une intériorisation impliquant une dimension temporelle. Les images sont isolées, libérées de la course du temps, et proposent un « plan » des événements, lisibles telles les strates archéologiques qui sillonnent une carrière. L'instant est figé, il est une division du temps. Il dure aussi longtemps que nécessite l'intériorisation, comme si le temps de l'image était inscrit de façon formelle et conceptuelle. De cette façon, il se dégage du champ purement documentaire et bascule dans un contexte iconique. *Il est plus intéressant de voir dans l'image la représentation que de considérer l'événement pour lui-même*, ainsi que l'a décrit Jeff Wall. *Le journaliste cherche seulement à retranscrire l'événement, tandis que l'artiste transmet une représentation de l'événement*.[2] Ici, la photographie va au-delà de la simple reproduction de l'objet et inclut toute une série de liaisons temporelles complexes, qui sont actualisées dans l'image. De plus, une certaine distanciation temporelle par rapport à l'événement, ainsi qu'un regard historique, sont nécessaires. D'autre part, Tournebœuf recourt dans son livre à la technique du montage : textes, images en noir et blanc ou en couleur déroulent différents fils de lecture. Ses images tirent pour la plupart leur signification de l'ordre selon lequel tous ces lieux sont regroupés. Tournebœuf est un chroniqueur, il travaille toujours par série ; certaines d'entre elles ne seront jamais terminées. Dans l'index de son livre, il fait s'étendre la série « Berlin » jusqu'à 2037. Ce qui l'intéresse dans la documentation n'est pas la conservation du souvenir mais l'action de rendre visible le temps.

**Rendre sensible la possibilité de changer le monde**

Quand Wim Wenders a commencé à la fin des années quatre-vingt le tournage de *Les* qui prennent part à la vie des hommes. Désirant aussi tourner dans la partie Est de la ville encore divisée, il sollicita une autorisation auprès du Ministère du cinéma de la RDA. Le fait qu'il n'avait pas de scénario irrita d'emblée le Ministre, et l'histoire de ces anges se heurta à une totale incompréhension. L'idée de Wenders, selon laquelle un ange peut se mouvoir naturellement et traverser le mur en toute liberté, incita le ministre à refuser l'autorisation de tournage et par-là même à nier l'existence du mur de Berlin. Suite à ce refus, Wenders fut contraint, moyennant des dépenses considérables, de bâtir une reproduction du mur dans la partie Ouest de la ville.[3]

Dans la scène clé, les deux anges, Damiel, tombé amoureux et souhaitant pour cela devenir homme, et Cassiel, se rencontrent au pied du mur et se racontent l'histoire de la terre et de l'humanité des origines à nos jours. Puis ils se retournent et traversent le mur de part en part. A ce moment, la caméra qui les avait jusqu'alors accompagnés s'immobilise et les deux s'éloignent indéfiniment. Alors, Cassiel demande à Damiel s'il désire réellement devenir humain, ce à quoi il répond positivement, et affirme qu'il souhaite également conquérir une histoire. Un fondu fait disparaître les deux anges dans le mur. L'image du mur persiste encore un court instant. Suit un cadrage qui entraîne un changement de perspective. Là, la transformation de Damiel est amorcée. Plus tard, Cassiel traversera encore une fois le mur, Damiel dans ses bras, le guidant vers son existence humaine. Wim Wenders considérait le cinéma comme une extension plus moderne de la peinture et la photographie. Il voulait seulement montrer les événements, les présenter comme tels. Il s'était à ses débuts engagé dans le cinéma non-narratif. Mais quand il découvrit le découpage et les possibilités techniques de montage, de plus en plus d'éléments narratifs intervinrent dans le jeu, et Wenders devint peu à peu un conteur. *Le montage se révélait comme le premier élément narratif dans la forme pure du* « juste-tenir-la-caméra-et-ensuite-montrer-ce-qu'elle-a-vu ». *Je m'étonnais du fait que le découpage pouvait faire émerger soudain quelque-chose de tout autre que la simple reproduction de ce qui avait été filmé*.[4]

*Les ailes du désir* exprima comme peu d'autres films, le regard sur la vie de toute une génération, et la scène dans laquelle les deux anges traversent le mur est encore dans les mémoires. Deux ans avant la chute du mur, à une époque où personne n'imaginait que cette frontière artificielle pouvait, après vingt-huit ans de présence, disparaître aussi vite qu'elle était apparue, Wenders raconte une histoire dans laquelle les souvenirs, le vécu, les représentations, et les visions sont réunis dans une parabole qui s'intègre dans la tradition littéraire du roman initiatique. Les courts textes de Peter Handke ont en quelques sortes inspiré Wenders au moment de la conception du film, et semblent s'y refléter. L'écrivain et le réalisateur se retrouvent dans le rôle du narrateur. *Chaque narration revêt a priori quelque chose d'apaisant et procure une sensation de sécurité*, dit un jour Wim Wenders. *Je ne voulais pas transmettre quoi que ce soit d'autre au public. Le spectateur, seul arbitre de ses décisions, doit apprendre et comprendre, qu'il ne tient qu'à lui, à sa volonté et à ses possibilités, d'agir sur les choses de façon à les faire changer. C'est selon moi la moralité inhérente à la création d'un film. Elle rend sensible la possibilité de changer le monde*.[5] *Les ailes du désir* est un récit de ce type, un conte pour adultes qui jusqu'à aujourd'hui n'a rien perdu de sa poésie, justement parce que le monde qui y est décrit change du tout au tout en l'espace de quelques années. Les lieux principaux de l'action sont entre-temps détruits ou bien devenus méconnaissables, et l'histoire appartient désormais à un passé révolu. Cette impression est très nette dans la suite de l'histoire tournée sept ans plus tard par Wenders, dans laquelle la ville et le sujet semblent lui échapper. Cette suite porte le titre symbolique à tous points de vue de *Si loin, si proche (In weiter Ferne, so nah !)*.

**Le paradis perdu**

Falk Haberkorn et Sven Johne sont eux aussi des « chercheurs de traces ». Considérant l'extension de l'Est à l'Union Européenne, évoquée un an auparavant, et quinze ans après la chute du mur, les deux jeunes photographes entreprirent un voyage de cinq semaines à travers l'ex-RDA. Leur but était de trouver des images de cette société en perpétuel bouleversement, d'envisager grâce à elles les circonstances sociales, économiques et psychologiques, et de les transposer de façon artistique. Les deux jeunes gens diplômés de la « Hochschule für Grafik und Buchkunst » de Leipzig (Haute Ecole de Graphisme et des techniques artistiques de l'édition), issus de l'atelier de Timm Rautert, développèrent alors leur propre forme de la photographie de voyage. Haberkorn prit inlassablement des photographies à travers les vitres des voitures en marche. Ces clichés documentent, à la façon d'un *roadmovie*, le chemin parcouru, et sont fidèles la tradition de la *Street-Photography.* Il rassembla 150 de ces prises de vue sous le titre riche en allusions de *La ruée vers l'or (Goldrausch).* Les photographies sont toujours en noir et blanc, et l'œil se positionne en fonction du morceau de carrosserie qui perturbe le regard. Derrière la perspective de ces photographies documentaires, mises en scène comme des enregistrements mécaniques, sans aucune revendication esthétique, se cache une subjectivité arbitraire. Haberkorn prend le spectateur avec lui sur le siège passager et conduit son regard sur un monde aliéné, derrière la vitre. Mais les deux photographes ne collectionnent pas seulement des images et des histoires. Ils conservent aussi des coupures de journaux qu'ils confrontent à la réalité restituée dans les faits et les événements diffusés par les médias, et aux représentations et projections qu'ils suscitent. *Pouvoir d'achat et patriotisme (Kaufkraft und Heimatgefühl)* est le titre de ce travail d'archivage.

Les paysages est-allemands de Sven Johne montrent des champs et des prairies. Ces vestiges du temps des collectivités agraires dessinent encore le paysage actuel. Toutes les photographies comportent dans leur titre la date et le lieu de la prise de vue. Depuis les prés de la fin d'été, aux premiers jours d'octobre, jusqu'aux terres en jachères, moissonnées, ou fraîchement labourées en novembre, nous lisons seulement l'alternance des saisons. D'autre part, apparaît en continu, dans le premier tiers en haut de l'image, un peu au dessus du nombre d'or, la ligne d'horizon rarement évidente, mais souvent implicite, suggérée par des groupes d'arbres ou des collines. Dans ces paysages, le premier plan domine. Les courts textes qui leur sont associés brisent l'harmonie, donnent une impression de profondeur. Ils relatent l'histoire de l'hôtelier qui croit être le Premier Ministre légitime de Saxe, l'histoire de l'éleveur d'oiseaux maintes fois célébré qui libère ses animaux, l'histoire de l'employé commercial pyromane qui boycotte les émissions télévisées, l'histoire de l'ingénieur en bâtiment qui tue les moutons de son rival avec cruauté. Sven Johne veut, par le langage des images, rendre *une forme condensée de la réalité*. *La fiction est pour moi plus crédible que la photographie de sujets clairement définis, évidents, qui nous semblent plausibles,* dit-il, évoquant la différence avec le photojournalisme. *Cependant, mes paysages et mes textes n'abordent pas une contre-réalité, mais le réalisme latent des rapports, des connexions – d'un côté, le voyage à travers l'Allemagne de l'Est, de l'autre, les coupures de journaux. Ce qui est pour moi très important est de distiller la vérité apparente et d'en extraire l'essence qui lui confère sa réalité*.[6]

La recherche de traces des deux photographes se conclut par un travail commun intitulé *Tropical Island*. Il présente les images d'un parc de loisirs à la végétation tropicale, ayant été l'objet d'un des nombreux investissements ruineux réalisés par la nouvelle capitale, Berlin. Le parc de loisirs comme paradis perdu, camouflant toutes les contradictions du mur, devenant pour les photographes l'allégorie d'une transformation historique, qui n'a pas seulement affecté la politique mondiale, mais aussi la structure économique et sociale de l'Allemagne.

Dans la stratification avec laquelle les deux photographes abordent leur thème, s'exprime une forme du documentaire qui inclut volontairement la fiction et qui, au lieu de créer une proximité claire, induit une distance d'observation.[7] Falk Haberkorn et Sven Johne ne croient ni à l'image, ni aux conventions iconographiques qui s'y rattachent. Ils utilisent souverainement la technique du montage et combinent des approches conceptuelles et empiriques, travaillent tour à tour avec des éléments réels et fictifs et ouvrent de cette manière une espace d'interprétation.

La transgression et le passage des frontières rendus possibles par la photographie paraît tout d'abord contradictoire, étant donné que l'image photographique, par les contraintes matérielles et techniques qu'elle suppose, suscite l'idée de limite temporelle. Dans la confrontation de différents témoignages photographiques relatifs à l'un des plus grands bouleversements politiques de l'histoire récente, il apparaît distinctement que l'image photographique rend visible, sous certaines conditions, des structures temporelles complexes et des rapports atemporels. C'est en s'extrayant de la reproduction pure, et en incluant des éléments narratifs qu'elle devient image photographique. La réalité de ces photographies réside dans leurs possibilités fictives et narratives, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il s'agit de photographie narrative.

Daniela Goeller

---

[1] Patrick Tourneboeuf : *La Cicatrice* - Berlin Est-Ouest 1988-2004, avec un texte de Jean-Noël Jeanneney, Editions du huitième jour, Paris 2005.
[2] Jeff Wall, entretien avec Jean-Pierre Krief, Contacts Vol. 2, Arte - La Sept Vidéo 2000 (DVD).
[3] Entretien avec Wim Wenders, *Les Ailes du désir* (1987), Argos Films - Arte France Développement 2001 (DVD).
[4] *Die Angst des Fotografen vor der falschen Bewegung*, Wim Wenders en entretien avec Heinz-Norbert Jocks, Kunstforum Bd. 175, Avril-Mai 2005, S. 134.
[5] ibid., S. 132/133.
[6] Sven Johne en conversation. In : *Vor aller Augen*, Kerber Verlag, Bielefeld 2005, S. 33.
[7] Arno Griesinger, *Uns schmerzt der Grund meiner Augen*, ibid., S. 139.

Florence Borel

Emmanuel Brassat

Bernard Gerboud

Daniela Goeller

Daphné Le Sergent

Jean-Louis Poitevin

# Ciprian Vălcan :
# La revanche du singe. Quelques réflexions sur la mort de l'art

Tout l'art moderne est une subdivision d'un art du spectacle hypertrophié, une variété étrange de théâtre. Sculpteur, peintre, photographe ou spécialiste de la performance, l'artiste autoproclamé est un comédien qui cache son néant derrière la monstration obsessive de son propre corps, par un jeu de scène qui se substitue à toute œuvre autonome, promettant la fin et le décisif sacrifice de lui-même afin de provoquer émotion ou horreur. Le vide sur lequel on s'appuie n'est seulement justifiable qu'en fonction de deux prémisses possibles :

1. l'art au sens classique disparaît, l'apparence est capturée par le concept, l'histoire de l'art devient une subdivision de l'histoire de la philosophie. Ce que l'artiste met en scène, n'est que le prétexte pour une fine distillation de certaines idées philosophiques très connues, l'empirique banalisé n'est que le déclencheur des nuances théoriques, de la tyrannie du discours. Etre artiste signifie, dans ce contexte, parler d'art, expliquer pourquoi l'art traditionnel n'est plus possible, se livrer à une forme spéciale de critique de la société.

2. la force de la présence inerte de l'œuvre, de l'objet issu du travail de l'*homo faber*, est remplacée par l'accentuation de la subjectivité du créateur, de sa gestualité vivante, du processus. Créer n'est plus une démarche à sens unique, n'est plus quelque chose de fermé, rigide, orienté vers la matière, qui a pour but de laisser des traces esthétiques potentiellement éternelles, mais représente l'œuvre orientée vers soi-même, le modelage rigoureux de la subjectivité pour que le corps se transforme, entre ses strictes limites temporelles, en œuvre d'art, dépassant les règles et le conformisme du gentil bourgeois. L'excellence de l'art traditionnel est le résultat du caractère de ses productions, de l'accumulation de chefs d'œuvres, d'objets considérés pourvus de qualités exemplaires, tandis que l'art moderne s'appuie sur la transmutation réalisée à l'intérieur de l'artiste, sur les transformations que toute sa subjectivité puisse subir, devenant ainsi excentrique, explosif et unique.

Si la mort de Dieu est encore en débat, la mort de l'art paraît plus qu'évidente. En fonction de ces deux nouvelles tendances esquissées plus haut, l'histoire glorieuse de Leonard de Vinci, Rembrandt ou Canova fusionnera soit avec l'histoire de la philosophie, comme semblait l'entrevoir Valéry dans *Léonard et les philosophes*, soit avec celle du théâtre.

Ciprian Vălcan

# Daphné Le Sergent :
# « Boîte noire : violence d'une chute dans le réel
# Pour la compréhension d'une création dialectisée entre espace et temps »

**Introduction : quel mode de transgression pour l'artiste contemporain, dit « altermondialiste » ?**

Aujourd'hui, il nous semble lire le mot « transgression » avec l'amertume d'un passé qui se révèle comme tel dès que l'histoire de l'art du XX$^{ème}$ siècle déploie le paravent de sa modernité. Chaque battant y est le lieu d'une nouvelle défiguration, s'accrochant à l'époque précédente par l'ordre que l'on conteste. Car les artistes, sous la coupe de cette formidable machine que l'on nomme avant-garde n'ont eu de cesse de désorienter le regard conventionnel dévolu à l'œuvre au profit du bouillonnement de l'activité créatrice.

Que parler de transgression pour un artiste contemporain avant lequel toute contestation paraît déjà avoir été formulée, toute révolte prononcée, tout combat livré, et que les limites du champ de la création s'étendent dans une perspective qui se confond dans l'infini ? Que parler de transgression pour un artiste contemporain qui maîtrise cette histoire comme le catalogue des modèles à ne reprendre que sur le ton de la citation ?

Poser la question de la transgression en art reviendrait de nos jours à s'interroger sur le rôle que revêt l'artiste. On le dit inscrit dans un processus de mondialisation tout autant que conscient des particularités culturelles qui font son héritage. L'artiste d'aujourd'hui vit dans une duplicité due à une déterritorialisation permanente : représentant de son pays à l'heure où l'histoire de la scène artistique mondiale suit celle de la géopolitique (et dont l'illustration la plus criante est l'ouverture au fil du XX$^{ème}$ siècle de la Biennale de Venise aux pays émergents de l'économie mondiale), l'artiste voyage au gré de ces grandes manifestations, éclaireur averti de l'actualité, prenant position dans un style que l'on pourrait qualifier d'international. A Paris, des expositions telles que *Africa Remix* au Centre Georges Pompidou (réunissant une sélection de la production artistique du continent africain, été 2005) ou plus récemment *Notre Histoire* au Palais de Tokyo (concentrée autour d'une trentaine d'artiste émergents de la scène française mais comprenant des artistes nés à l'étranger, hiver 2006), ont stigmatisé cette ambivalence.

Pour Philippe Dagen, critique d'art au journal *Le Monde*, la définition de l'artiste contemporain passe avant tout par une maîtrise de l'histoire, de l'information médiatique et des outils techniques qui lui permettent ainsi de répondre d'une façon adéquate à la situation qu'il a analysée. L'artiste actuel est « informé des développements les plus récents de la création autant que de son histoire ancienne et proche, maîtrisant l'ensemble des techniques, averti de l'actualité mondiale, affecté par la mondialisation et le risque d'uniformisation. »[1] Quant au Palais de Tokyo, il n'hésite pas à le qualifier d'altermondialiste[2] dans les cartels de l'exposition *Translation* (été 2005). Les stratégies qu'il déploie alors déjouent nos habitudes perceptives autant que s'ingénient à falsifier les codes relatifs aux enjeux politiques ou économiques dénoncés. L'artiste actuel renverse l'ordre visuel afin de proposer toute une batterie d'alternatives aux modes dominants. Dans un enchaînement quasiment sans fin des substitutions, où une information est remplacée par une autre, il transpose, déplace, agrandit, focalise, destitue et remplace, instaurant une œuvre singulière dans laquelle l'élasticité et la plasticité des formes se font l'ébauche d'un nouvel espace. Bref, il s'efforce d'influer sur l'opinion, comme d'une *doxa*[3] que l'on déplacerait au gré d'un flux médiatique.

**1) vers un autre mode de transgression, la *boîte noire***

Devons-nous reconnaître dans cette figure-là de l'artiste le lieu possible d'une transgression, d'une transgression « banalisée », procédant des tactiques de résistance du quotidien qui se font et se défont au fur et à mesure de la conjoncture sociale et économique ? Si la création a su renouveler ses modalités critiques au fil de chaque époque, il faudrait pouvoir regarder au-delà de cette « mise à plat » de la transgression, vers une forme de transgression qui lui serait plus radicale.

Alors nous nous surprenons à imaginer une œuvre qui ne se réfère plus à l'actualité du monde mais tente d'y trouver ancrage – non pas comme un mot viendrait en remplacer un autre –, mais en se greffant à nouveau sur la chose, à sa racine-même, tendue alors vers un sujet d'énonciation plutôt que vers la vérité de l'énoncé. Il s'agirait pour nous de dessiner les plans d'un possible lieu de transgression qui serait comparable à une percée effectuée dans la surface moirée de l'information, à une véritable chute dans le réel, affirmation simultanée de l'« ici » et du « maintenant ».

Le mot « transgression » vient du latin « transgressio », qui veut dire « passer de l'autre côté », et qui s'est construit sur « gradior, gressus », c'est-à-dire la « marche » ou le « pas ». La transgression pourrait donc désigner ce qui a été différé de sa course, ce qui a été déraillé pour une raison quelconque. Alors l'image de la *boîte noire*, coffret qui enregistre les données d'un crash d'avion, pourrait recueillir les fragments épars de notre réflexion. Pour aborder ce terme dont la polysémie éclate au travers de la forme simple qu'il désigne (la boîte noire peut tout aussi bien être l'archive, le disque dur de l'ordinateur, le téléviseur, le compartiment de données récupéré lors des crashs d'avions, une métaphore de la mémoire, ou, pourquoi pas, le coffret de la *Dame à la licorne*), nous nous référons à une discussion imaginée par l'anthropologue Gregory Bateson entre un père et sa fille :

« LA FILLE : Papa, une boîte noire, qu'est-ce que c'est ?

LE PERE : Une « boîte noire », c'est une convention entre savants qui décident d'arrêter les explications à un certain point. Je suppose, d'ailleurs que ce n'est là qu'un certain accord temporaire.

LA FILLE : Mais quel rapport entre tout ça et une boîte noire ?

LE PERE : C'est comme ça que ça s'appelle. Souvent les choses ne ressemblent pas à leurs noms.

LA FILLE : Je vois…

LE PERE : En fait, c'est une expression mise en circulation par les ingénieurs. Lorsqu'ils dessinent une machine très compliquée, ils utilisent une sorte de sténographie. C'est-à-dire qu'au lieu de dessiner les détails, ils mettent une boîte à la place de tout un ensemble de parties et ils lui donnent le nom de la *fonction* que cet ensemble est censé remplir. »[4]

Dès lors, la *boîte noire* sera considérée pour nous comme ce qui témoigne d'une chute, d'une trouée dans le réel, comme ce qui a pour fonction de déstabiliser, de perturber, d'engendrer de l'hétérogène dans les apparences lisses du parc d'informations dont se nourrit l'artiste « altermondialiste ». D'ailleurs, la fonction est, d'après Roland Barthes, l'expression d'un « degré zéro de l'écriture » ; elle branche la création directement sur le social, dans le projet que sa forme soit comprise dans son intention ou sa connotation, plus que dans sa dénotation ou dans l'indexation qu'elle fait du monde.[5]

**2) éjection depuis les années 70 de la *boîte noire* : un espace figé et sculptural**

Dans l'art, la boîte est ce qui enferme, contient, et qui sépare du reste du monde, soit un geste, soit une information, soit un signe. Depuis la *Boîte verte* de Duchamp, les artistes s'évertuent à mettre en boîte, à capturer dans l'espace de l'œuvre les fragments de réel. En fait, il semble toujours y avoir eu, entre la question de l'archive, de la boîte, et celle de l'intention artistique, une certaine défiance, presque naturelle, comme si l'artiste, attiré par ce qui justement ne caractérisait pas son activité, s'y rapportait de façon ironique. Marcel Duchamp trouve dans la *Boîte verte* un système d'archivage et de gestation de son travail ; cette boîte est semblable à un croche pied que l'artiste ferait à son intention présente avec le levier de ses intentions passées ; les notes qu'elle contient sont pour lui l'écart nécessaire à toute réalisation. Il suffit à présent pour les artistes d'extraire, d'isoler, d'arracher, d'extirper, de démêler, ou de séparer ce qui pourra être enfermé ensuite dans cette boîte. Il leur suffit d'y déposer le moindre de leurs gestes, de leurs actions, de leurs habitudes, pour qu'ils puissent dire que ceux-ci ne leurs appartiennent plus, qu'ils sont devenus le fruit d'un classement, d'une archive, d'un ordre arbitraire.

Libéré de la lourde « responsabilité» de l'intention artistique, chacun y glisse le bulletin de son aliénation au monde. C'est vers les années 70 que le modèle de la *boîte noire* prend tout son essor, s'insérant dans des démarches très différentes. Dans *Self-portrait as a Fountain* (1966), Bruce Nauman se photographie, expulsant de sa bouche un mince filet d'eau, cristallisant dans ce geste une référence à l'objet, à l'urinoir de Duchamp. Valie Export, au détour d'un festival de cinéma, enferme sa poitrine nue dans une boîte et invite les passants à venir y glisser leurs mains, expérimentant ainsi son cinéma à elle, en guerre contre l'image d'objet sexuel que l'on attribue, sur nos grands écrans, à la femme (*Tapp und taskino (Touch Cinema)*, 1968). Christian Boltanski, lui, filme un homme qui tousse jusqu'au malaise, jusqu'au sang (*L'homme qui tousse*, 1969). Vito Acconci imagine le film *Blindfolded catching*, 1970, où il tente d'attraper une balle alors qu'il a les yeux bandés. Gilbert & George, dans *Singing Sculpture (Underneath the Arches)*, 1971, se tiennent face au public dans une immobilité toute statuaire et, vêtus dans la pur tradition du chic londonien, saccadent leur geste à la manière des automates. Chris Burden reste allongé vingt-deux jours dans un lit placé dans la salle d'exposition vide de la galerie, dans *Bed Piece, (le lit),* de 1972. Bill Viola se filme en train de lécher

une vitre (*In Version*, 1973), ou bien en train de crier (*Tape 1*, 1972). Quant à Marina Abramovic, dans une performance de 1975, elle danse sur des percussions africaines, la tête couverte par un sac lui oblitérant ainsi la vision de l'espace alentour, et ce durant huit heures, puis elle s'effondre.

Surgissant dans l'œuvre de ces différents artistes – souvent acteurs de l'art corporel et fortement inspirés par la vague des performances venant de Fluxus –, la *boîte noire* se tient au confins de l'objet et de la théâtralité. Qu'elle se constitue sous l'effet de la répétition, ou alors sous celui de l'isolation, elle semble maintenir le geste de l'artiste dans un espace figé, presque sculptural, tant il s'exprime au travers d'une tension, d'un épuisement.

**3) une chute au sein d'un continuum**

Grâce à la *boîte noire*, l'intention artistique est niée dans ce qu'elle a de plus personnel, individuel ou subjectif. L'artiste saisit cette boîte, la brandit. Bientôt, on ne sait plus très bien s'il s'agit d'un geste qui est séparé du reste du corps, consigné, répété, ou bien d'un objet que l'on pourrait apprécier comme tel. Il semble y avoir, dans cette utilisation de l'archive, dans cette façon de mettre le corps « en boîte », un secret renoncement. Elle se tient dans la recherche d'un corps quasiment universel, d'un corps vécu par tous, dans les différentes fragmentations et réifications que la machine sociale opère en nous. Le corps devenu ainsi outil, homme qui tousse, homme qui saigne, marteau qui frappe, clou qui s'incise, vis qui sèche, s'emballe, se perd, s'oublie lui-même afin de se dresser contre ses propres outils, ceux de la pensée, ceux du langage.

En s'incriminant soi-même outil, l'artiste semble reculer d'un pas, pour se tourner vers une pensée d'avant le langage, d'avant les concepts, d'avant le temps où ceux-ci décidaient dans le réel, ce qui est opérant et ce qui ne l'est pas. Il n'est en effet plus question de l'emprise d'un mot sur une chose, ni de la pertinence d'une critique mais d'un jeu dans lequel se dénoue un mouvement qui paraît sans fin. Il réside au fond de cette *boîte noire* la promesse qu'un jour l'homme revienne à une condition presque animale, à une conscience d'un moi profond, uni au monde dans un continuum. Car, comme l'écrit Georges Bataille dans *Théorie de la religion*, l'outil – compris comme objet, comme entité extérieure au sujet –, est ce qui sépare la condition animale de la condition humaine.[6]

Finalement, ce n'est pas la *boîte noire* qui sépare notre corps du reste du monde mais l'outil, et son corollaire, l'objet. A la suite des artistes, cherchons dans la vie, les guillotines qui scinderont nos corps ou les échafauds qui disperseront nos organes, afin de faire de l'art ce qui réparera la trop grande distance du monde avec nous-même. Niant toute expression de subjectivité, la *boîte noire* se dresse tel une machine/mécanisme qui espère se greffer directement sur le corps social tant elle croit abolir tous les outils inhérents à la codification de l'objet et du verbe. Rabattant ainsi le corps et sa gestuelle au niveau de l'outil, la *boîte noire* de l'artiste devient l'indice d'un dérèglement. En d'autres termes, elle évoque, dans la réitération-même de son cycle non pas directement le taylorisme ou l'aliénation du corps au travail mais prône une sensibilité qui se dresserait selon de simples pics d'intensité.

Pour Jean-Paul Fargier, la question de l'artiste s'expérimentant en tant qu'outil incarne le principe du ready-made où l'objet mis à nu conteste la loi des objets. D'emblée, la *boîte noire* est reconnue comme stratégie : neutraliser l' « ennemi » en se parant de ses atours, jouer la carte de la réification dans le seul but de s'en libérer.[7] Il ne semble plus être question de la seule intention de l'artiste et de sa vague réalisation dans la matière mais, grâce à la *boîte noire*, d'une distinction entre intention et fonction, au sens où Roland Barthes le défend, c'est-à-dire un rapport direct entre création et société. La *boîte noire*, en somme, pourrait se présenter comme lieu possible de transgression en ce qu'elle permet aux artistes de contester les outils du langage, de retourner au point où le sujet et la chose exprimée ne font plus qu'un. A ce titre, elle pourrait être comparée aux poèmes dada de Raoul Hausmann, ou à ceux, lettristes, de François Dufrêne, dont le chant invite à un ajustement permanent du prisme du particulier sur les intonations de l'âme. Mais une telle pensée est bien vite rattrapée par les critiques acerbes de Jean Clair[8] ou Régis Debray.[9] De la marque d'authenticité que nous lui avons accordée, la voilà déchue dans un infantilisme, assumant la défection de la modernité. Essayons de l'y arracher, d'en faire émerger une autre problématique, celle d'une charnière articulant espace et temps.

**4) décryptage de la *boîte noire* dans notre présent**

Mais de quelles couleurs se teinte le rétroviseur de notre regard actuel à la lumière de ces œuvres des années 70 ? Dans quelle mesure peuvent-elles exercer une quelconque influence sur notre critique de la transgression dans l'art contemporain ? A la suite de Walter Benjamin, nous postulons dans cette *boîte noire* la possibilité de dégager une image dialectique. L'image dialectique nous renvoie en effet au masque de l'interprétation que l'on a plaqué sur le passé. Elle implique une connaissance historique non plus déployée selon un axe chronologique mais qui suppose un temps arrêté, figé, stoppé net dans sa course, fragmenté au plus haut point.[10]

En vue d'une telle fin, il nous faut réduire notre champ d'étude à un ensemble plus réduit d'œuvres et écarter de cette liste ce qui ne rendrait pas compte du caractère fragmentaire propre à l'image dialectique. De nouveau, posons les fondements de la *boîte noire* et réduisons le champ de son « accident » aux seuls supports de la vidéo et du cinéma. On pourrait dorénavant la définir ainsi : isolation d'un geste (qui n'est pas sans

rappeler la notion d'*event*[11] chère au mouvement Fluxus, ou encore les films d'Andy Warhol), répétition de ce geste et surtout enregistrement de la totalité de l'action par la caméra. Bref, la *boîte noire* s'expose dans une unité d'action, de lieu et de temps, concentration d'un fonctionnement au sein duquel il est alors envisageable d'en faire surgir la fissure.

Cette nouvelle définition de la *boîte noire* englobe donc les œuvres de Bruce Nauman (né en 1941), de Vito Acconci (né en 1940), de Bill Viola (né en 1951) et de Christian Boltanski (né en 1944). Bruce Nauman se filme dans l'intimité de son atelier. Le cadrage est fixe et donne à voir un corps dont l'application à effectuer une seule tâche exalte toute la maîtrise d'une ivresse : rebondir (*Bouncing in the Corner*, 1968), se pincer (*Pinch Neck*, 1968), jouer du violon (*Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio*, 1967-68), marcher (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68). Vito Acconci, au cours des années 1970-71, réalise de nombreuses actions dont la répétition résonne dans l'absurde : *Pryings*, 1971, montre son obstination à soulever de force les paupières closes d'une femme ; *Conversions, Part II (Insistence, Adaptation, Groundwork, Display),* 1971, où il se dresse nu, le pénis coincé entre ses jambes, s'efforçant de mettre à l'épreuve ce corps féminisé dans les gestes les plus anodins ; ou bien encore *Adaptation Studies (Hand & Mouth),* 1970, qui met à l'épreuve les réflexes de l'organisme – ne pas vomir, quand sa main vient toucher le fond du gosier. Dans cette même période Bill Viola entame toute une série de gestes répétés et filmés, débouchant sur des vidéos qu'il qualifie de « structurales » : il crie (*Tape1*, 1972), il se colle à la vitre (*In Version*, 1973), il court (*Composition D*), il renifle (*Olfaction*), il hurle (*The Space between the Teeth*, 1976). Quant à Christian Boltanski, il semble exalter un rire grinçant dans la torpeur du spectacle : *L'homme qui tousse*, 1969, verse dans le cynisme tant le rythme de cette toux est suffoquant mais la rougeur écarlate du sang sur la poitrine du personnage dément la véracité d'un tel drame.

**5) l' « ici, maintenant »**

Pour ces artistes, la *boîte noire* s'impose à eux dès le début de leurs carrières artistiques comme si, encore légers de leurs problématiques futures, ils marquaient par cette isolation du geste leur simple volonté de s'inscrire dans le monde. Et ce désir se fixe dans l'attention qu'ils portent à l'irruption de leurs corps dans le moment présent, dans l'urgence d'un « ici, maintenant ». « Ici, maintenant » : les bras et les jambes de Bruce Nauman s'étoilent dans le feu d'une durée, décomposant ainsi l'action aux yeux de tous, joignant à l'effort la promesse d'un partage. Car dans la rigidité feinte de la statuaire, dans l'équilibre tendu d'une pose, l'artiste s'applique à communiquer une tension, l'arc tendu de son corps décochant aux yeux de tous la flèche de son état.

« De même que les performances, de nombreux films portaient sur la danse, sur des exercices ou sur des mouvements répétitifs. Vous avez une action qui se répète, mais en même temps, sur une période de temps assez longue, vous avez des erreurs – ou tout du moins leur éventualité – des changements… la fatigue vous gagne… Toutes sortes d'événements peuvent se produire, ce qui crée une tension que vous pouvez exploiter à partir du moment où vous comprenez comment tous ces éléments fonctionnent. »[12]

En revanche, Vito Acconci monte sur la scène de l'immanent par le biais de l'écriture. Ses recherches dans le domaine du langage l'incitent à ne plus utiliser de mots dont les référents le catapulteraient hors du confinement de la page : plus de dénotation, rien que de l'immédiat conféré par de multiples adverbes et propositions de temps et de lieu. Cet espace édifié dans une aspiration au concret ne peut alors prendre véritablement corps que dans l'espace réel et l'entraîne dans l'exploration de la répétition de l'instant vécu.

« *Vito Acconci*/ Initialement, je ne me situais pas dans le domaine des arts visuels, mais de l'écriture. Jusqu'en 1968-69, mon œuvre s'inscrivait dans le cadre de l'écriture, de la poésie. Vers la fin de cette période, ce qui m'intéressait dans l'écriture, c'était l'idée de la page comme espace à parcourir. En d'autres termes, j'avais fini par m'attacher, excessivement peut-être, à des questions telles que : « Qu'est-ce qui me fait passer de la marge gauche à celle de droite ? » Ou bien : « Qu'est-ce qui me fait tourner une page pour aller à la suivante, puis encore à la suivante ? » Ainsi, je pensais à la page, au livre, essentiellement comme à un terrain que je pouvais, en tant qu'écrivain, parcourir. Vers la fin de cette période consacrée à l'écriture, je m'intéressais tellement à la littéralité de la page que le choix des mots était devenu un problème. Autrement dit, il m'était devenu impossible d'employer sur la page des mots comme « arbre » ou « chaise », parce qu'ils renvoyaient à un autre espace, situé en dehors de la page. En revanche, je pouvais employer des mots comme « là », « ensuite », « à ce moment-là », « à cet endroit », donc des mots qui se référaient à mon activité sur la page, à l'acte d'écrire sur cette page.

*Hans-Ulrich Obrist*/ Comment as-tu pu alors transcender la page, en quelque sorte ?

*Vito Acconci*/ Une fois dans l'impasse, la seule chose qui vous reste à faire est d'essayer d'en sortir ? Pour moi, en sortir signifiait quitter la page pour l'espace concret, l'espace réel. »[13]

A cette littéralité du mot se joint celle du medium qui présente pour Bill Viola la possibilité d'une destructuration, devenant ainsi machine déréglée, impossible compteur du temps. *Information* (1973), est issue d'une erreur de connectique où il branche directement le signal de sortie du magnétoscope à sa ligne d'entrée, déroutant ainsi l'engin qui tente d'enregistrer sa propre émission. Dans la réitération d'une boucle, c'est une forme théorique du présent qui nous est proposée, jetée comme l'impossible

circularité du temps. Christian Boltanski, lui, imagine un présent toujours acquis dans l'immédiateté d'une représentation. Ainsi la réalité n'est évocatrice qu'au travers du modèle mnémonique qu'on lui accorde. Que ceux-ci délivrent des attributs propres au medium, telle la clarté d'un ciel due à la sensibilité de la pellicule photographique, ils sont automatiquement reçus comme les seuls paradigmes nous reliant aux choses. Les clichés sont donc l'état d'une réalité idéelle, la manifestation d'un présent toujours à venir.

« Les modèles varient naturellement suivant les époques et les classes sociales. Le photographe amateur trouve certains de ses modèles dans la peinture impressionniste, il ne produit que des images de bonheur, de vacances, remplies de beaux enfants qui jouent dans une nature idyllique. On peut imaginer que le nombre croissant des images et l'utilisation grandissante de la photographie finissent par transformer le rapport à la réalité : nous ne la percevons plus telle qu'elle, mais en référence aux images connues de la photographie. Une prairie ne sera reconnue verte que si la couleur est semblable à celle produite par le procédé photographique. »[14]

**6) la boîte noire comme permanence et fragilité d'un lien entre le sujet et le monde**

C'est dans l'effervescence intellectuelle et artistiques des années 70 que l'on ressent plus qu'auparavant la légitimité de telles recherches. L'attitude d'alors, souvent attribuée aux artistes américains mais partagée en Europe, se veut critique face à un marché de l'art florissant, alimenté par un nombre croissant de galeries et promu par les revues d'art. On assiste à l'essor de l'art corporel et à celui du Land art, à toutes les pratiques substituant le processus à l'objet, l'éludant dans la confiance de pouvoir se propulser hors du circuit marchand. Les œuvres qui en résultent, si elles revendiquent un caractère éphémère et fragile, obéissent à une prise en compte de l'espace d'exposition dans ses particularités, comme *site* spécifique. Chaque réalisation, répondant au coup par coup à un contexte précis, en appelle donc à une conscience accrue du temps présent. Dans cet esprit, Eva Hesse, Richard Serra, Bruce Nauman et Robert Smithson, regroupés généralement dans le courant de l'Anti-form, engagent une remise en cause de l'hégémonie de la vision minimaliste des années 60 tout en se situant dans son prolongement.

D'autre part, si l'œuvre se veut incrustée dans la perception immédiate de son environnement, elle est alors l'indice d'un rapport au monde, précipitant en elle l'*attitude* de l'artiste vis-à-vis de la société. C'est l'époque des premières grandes expositions à la manière de *Quand les attitudes deviennent formes* d'Harald Szeemann à la Kusnthalle de Berne en 1969. Là, l'objet d'art n'est pas apprécié en tant quel tel mais témoigne de la position de l'artiste, de la signification de son geste dans une structure politique et sociale. Aux artistes à présent de recourir au champ des sciences humaines et à celui de la philosophie afin de pointer les revers du monde. Que leurs œuvrent s'y immiscent dans l'espoir d'un dérèglement, d'une perturbation, d'une redistribution, il est toujours question du rapport qu'entretient le sujet avec son environnement : toute affaire de changement s'obtient dans le radicalisme d'une position. Chacun y va par conséquent de l'engagement de son travail comme la réplique qui se voudrait cinglante à la longue tirade des utopies qui en retentissent de Mai 68 ou de la contre-culture américaine.

Si c'est par l'*attitude* que l'on éprouve la révolte, comment contaminer la société ? Quel trait d'union l'œuvre doit-elle tracer entre espace privé et espace public ? Hors des chemins battus des conventions et des normes, les artistes de la *boîte noire* rêvent ce lien dans le précipité que forme leur désir de l' « ici, maintenant » au beau milieu du quotidien. Pour Nauman et Acconci, cela passe par un ordre, une injonction pressante, qui guide l'autre ou soi à travers les lieux, tandis que Viola et Boltanski en font la raison d'une modélisation. Bruce Nauman dans l'installation sonore *Get Out Of My Mind, Get Out Of This Room* (1968) brouille les repères entre la sphère privée et publique, et nous balance de sa voix menaçante l'ordre pressant de sortir de la salle comme si nous nous trouvions dans sa propre tête. Vito Acconci, dans *Following Piece*, 1969, suit une personne au hasard jusqu'à ce que celle-ci pénètre dans un espace privé. Face au flux de la circulation piétonne dans le milieu urbain, la réponse de l'artiste procède de la littéralité du mot, de celle d'une indication subjective, raccrochant son déplacement dans un espace public à l'intimité d'une conviction. Pour Bill Viola, la visibilité du monde ne s'obtient pas dans une situation optique mais se déduit de toute une structuration[15] de la perception. Enfin, Christian Boltanski, par le biais des mythologies individuelles, s'invente une enfance qu'il n'a jamais eu, lentement construite au fil des clichés, des archétypes, à la faveur de ce que l'on reconnaît comme une mémoire collective.

Se reconnaître plongé dans le monde, c'est accepter une réalité aux allures fugaces, évanescentes, s'étonner de la fragilité de son moi comme traversé par tous les courants idéologiques, politiques et autres modes de la société. Et la vulnérabilité perçue des choses ferait écho autant à la notion d'entropie (largement diffusée dans les écrits de l'historien d'art George Kubler et dans ceux de Robert Smithson) qu'à l'instabilité d'un lien sujet/monde. Voir ce lien implique d'une part l'abandon d'une pensée de l'ontologique et de l'individuation, et de l'autre une brèche toujours mouvante entre intériorité et extériorité, sujet et objet, autre et soi. C'est dans la réitération de chacune de ces ambivalences, dans la concrétion progressive de l'expérience que l'on fixe les coordonnées de ces rapports et que l'on décide de leur caractère invariant.

**7) L'espace phénoménologique de la *boîte noire***

C'est à l'épreuve du corps que Richard Serra définit le lien sujet-monde. Le corps s'ouvre sur le monde et, dans le prolongement de ses gestes, il est la clé de l'unité spatiale, il en est la mesure. L'espace déterminé ainsi par les sculptures de Richard Serra

est un espace du parcours, du mouvement, à chaque fois livré selon un point de vue particulier. Pour lui, la perception est une donnée fondamentale, qui dès lors qu'elle est structurée par un objet, se traduit en termes de permanence, ce que Rosalind Krauss nomme « transitivité » et qu'elle rattache à une approche phénoménologique de la perception.[16] Cette transitivité obéit à l'existence d'une trame perceptive, de ce qui va guider le cortèges de sensations dans l'abstraction de l'espace. Maurice Merleau-Ponty la définit comme une « seule vision à mille regards » : coexistence autant que convergence de tous les points de vue possibles sur un objet.

Dès 1967, Richard Serra réunit tous les gestes constitutifs de fabrication d'une sculpture sous la forme d'une liste de 100 verbe tournés à l'infinitif (*Verb List*, 1967-68). Il réalise également des films de courte durée dans lesquels une action est isolée et répétée tel *Hand Tields*, 1968. Semblables à un véritable lexique de sculpture, où le volume est indexé à la mesure de cette trame perceptive, ces œuvres ne peuvent qu'inciter la dispersion de l' « ici, maintenant » du corps dans la permanence d'un lien, d'une suture inaliénable à un monde « préobjectif ». A l'éclairage de la phénoménologie, « le présent peut prétendre fixer notre vie »[17], l'espace réel se franchit à l'aune du champ d'action en suspens de notre corps. Créer les conditions nécessaires à l'édification d'une *boîte noire*, c'est proposer un échantillon de l'espace, toucher du doigt une coexistence que l'expérience vécue de la durée emporte toujours dans un même sillon. La *boîte noire* est un lieu-étalon, elle scelle la permanence d'un lien où s'origine l'espace.

**8) la brèche ouverte : le temps**

Mais il y a un paramètre que nous n'avions pas pris en considération jusqu'à présent et qui est inhérent à la question du medium, de l'enregistrement de l'action grâce à la caméra. Par elle, le corps reste attaché au regard du public tout au long de l'effort. Même si tout se déroule dans l'intimité de l'atelier, le choix en faveur d'un enregistrement est indissociable de la promesse de sa diffusion. Nous n'avons plus affaire à un mouvement, progression d'un corps dans un espace donné, mais à une motion, agitation coordonnée des membres autour d'un axe, comme le sont les doigts tapant sur le clavier d'ordinateur ou la giration infinie des ensembles cinétiques de Tinguely. Le corps devient rythme, et le film se saccade au gré de sa concentration sur un seul geste. Et son signal, à jamais identique, agit soit dans l'essoufflement d'une fréquence, soit dans la montée d'une intensité.

Il n'y a pour ainsi dire ni début ni fin. Quand la fenêtre de la *boîte noire* se referme, cela ne trahit pas l'aboutissement d'un effort, l'étreinte d'une action, mais signifie parfois tout simplement la fin de la bobine de film. Certaines actions de Vito Acconci, tournées à la caméra super 8, ne durent que trois minutes, le temps d'une bobine. On dirait que les forces productrices du corps sont devenues totalement adhésives au champ de la caméra. Le ralenti extrême avec lequel Bruce Nauman marche le long d'un carré dessiné au sol pourrait tout aussi bien être regardé comme l'effet d'un ralenti. Bill Viola, quant à lui, joue sur l'effet de zoom afin d'appuyer la portée de ses cris. Mais on continue de feindre une certaine indifférence vis-à-vis du tournage et il n'est pas rare que l'action pousse l'artiste à sortir du cadre, comme si le spectacle était toujours l'occasion d'un décentrement, d'une propulsion hors de l'ordinaire.

C'est comme si on cherchait à tendre vers l'infini. Car, s'il y en a, les preuves d'épuisement physique ne semblent jamais annoncer une fin prochaine mais s'accumulent, s'amoncellent, dans l'ambition d'un record. Plus les gestes s'additionnent, plus le regard du spectateur se fixe, plus la *boîte noire* est dense. C'est-à-dire que le temps imparti à cette répétition effrénée est un temps plein, comblé à chaque instant par la retombée du geste. Dans l'*espace* de la *boîte noire*, le temps s'expulse du raisonnable pour défier l'infini.

Nous pourrions reconnaître là l'expression d'une force vitale, de ce grand désir chanté par les artistes de Dada ou par ceux de Fluxus, peut-être stimulé par le vif succès que remportent les ouvrages d'Artaud dans les années 70. Mais bien vite, on s'étonne ici de ne pas y trouver d'objet, de prise offerte à ce désir. Les images extraites de cette *boîte noire* sont des « images-pulsions », qui, selon Gilles Deleuze[18], concentrent une énergie telle qu'elles s'enroulent sur elle-même, emportant tout avec elle, sans jamais rien saisir. Pulsion alimentaire, pulsion sexuelle, elles sont extraites de nos comportements réels, de nos sentiments réels, d'un comportement somme toute trop normal. Et cette force vitale, cette force brute, surgie de la violence originaire, emprisonne le sujet dans un monde statique, motion plutôt que mouvement, et ne peut que se retourner contre lui.

Aussi, ayant tenté d'ouvrir la *boîte noire*, celle-ci s'est cassée en deux. D'un côté, nous en retirons une vision phénoménologique de l'espace, formes sensibles pliées sous la structure d'une Gestalt. Mais, d'autre part, nous sommes plongés dans une conception

toute bergsonienne du temps que reprend Gilles Deleuze. Il oppose d'ailleurs ces deux pensées : à la phénoménologie de Merleau-Ponty et à sa célèbre assertion « toute conscience est conscience de quelque chose », il lui confronte la philosophie de Bergson pour laquelle « toute conscience est quelque chose ».[19] Ainsi, sous cette dialectique, pourrait-on à nouveau envisager la *boîte noire*, à la fois exprimant un « ici, maintenant » pulsionnel et l'affirmation d'un lien sujet-monde. La *boîte noire* est ce par quoi l'accident arrive car elle relève de données contradictoires : soit le sujet est porté dans la structure réconfortante de l'espace, soit il est plongé dans le continuum sans origine ni fin du temps.

**Conclusion, pour une *charnière* entre espace et temps**

A présent, nous avons découvert tout à fait le contenu de la *boîte noire* et y avons décelé une faille, une brèche, un point d'articulation étrange où se rencontrent et s'articulent philosophie bergsonienne et phénoménologie. La *boîte noire* contient une *charnière* qui maintient séparé tout autant qu'elle unit. Là est la faille que nous avions désignée au départ comme propre à l'image dialectique. Elle est cette fêlure jaillissant du ricochet de la trajectoire du désir créateur sur la profondeur de la pensée. Car, dans un monde du langage et de la *doxa*, dans ce qui ne présente pas d'aspérités, ce qui demeure plat, univers où semble régner l'artiste « altermondialiste », la transgression que nous avons mis en exergue est cette faille à l'intérieur-même de l'œuvre. Elle se constitue comme la déflagration survenue sur la surface miroitante du monde de l'information, mirage du *kairos*. Peut-on penser la transgression, non pas dans l'avènement d'un langage universel des formes, se déférant de la *doxa* comme de l'autorité en place, mais dans la tension d'une contradiction, d'une dialectique ? Nietzsche, dans la *Naissance de la Tragédie*, l'avait annoncé. Entre l'image apollinienne ouvrant sur un espace absolu et le rythme du cœur dionysiaque battant dans le flux de la durée, la *boîte noire* propose-t-elle un prolongement possible à la naissance de la tragédie antique ?

Mais, la faille, l'accident que cette *boîte noire* décrit, ne peut surgir que si le sujet la porte déjà en lui. Scinder l'espace et le temps, n'est-ce pas une défense naturelle face à un événement traumatique ? Là, les fragments du corps en proie à la folie explosent dans un bouquet de temporalités différentes. La ruse consiste alors à les maintenir séparés, à s'accommoder de cette ambivalence. Il nous faudrait alors reconnaître la figure du schizophrène comme le héros d'une transgression actuelle. Mais ceci n'a rien de nouveau. Et cette tradition, nous le rappelle Georges Bloess[20], remonte loin, dans l'art allemand du début du XX$^{ème}$ siècle.

En dernière conclusion, je voudrais établir un parallèle avec un ouvrage de Marina Griznic récemment traduit en français. Celui-ci présente différentes stratégies de « résistances » artistiques que l'auteur regroupe, dans le contexte du post-socialisme, sous le nom de rétro-avant-garde. Pour elle, « Le sujet est à la fois le trou ontologique, la faille qui fonde la subjectivité dans son absolue contradiction, d'une part et, d'autre part, la rupture des connexions entre sujet et réalité. »[21] Par ce vœu commun, il nous faut en déduire que le danger n'est pas celui de l'homogénéisation de la culture à l'échelle mondiale, mais qu'il s'agit d'un risque encouru par le sujet lui-même. Rêvons d'une transgression qui se vive en chacun, car c'est peut-être le plus vieil enjeu de la création moderne.

Daphné Le Sergent

[1] Philippe Dagen, «*Africa Remix* : des singularités et des formes universelles », Le Monde, 26 mai 2005.
[2] « D'un côté, *Translation* réunit des artistes dont le travail se fonde sur une résistance à l'uniformisation en traduisant dans un langage contemporain leur particularismes culturels, leurs singularités sociales, leur origine géographiques et, de l'autre, cette exposition confronte des œuvres à de nouveaux paysages visuels composées de signes, des indices et des symboles de M/M (Paris). », texte de présentation du catalogue de *Translation, un transport visuel opéré et articulé par M/M (Paris)* avec la collection Dakis Joannou, commissaires d'exposition : Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans, Marc Sanchez, 23 juin-18septembre 2005, Paris, éd. du Palais de Tokyo, 2005.
[3] Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, éd. du Seuil, 1996.
[4] Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome I, trad. Ferial Drosso, Laurencine Lot, Eugène Simion, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1977. p. 67.
[5] « […] l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie de l'intention humaine et liée ainsi au grandes crises de l'Histoire. » Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points/essais, 1972. p. 18.
[6] « La position de l'objet, qui n'est pas donnée dans l'animalité, l'est dans l'emploi humain des outils. Du moins si les outils comme moyens termes sont adaptés au résultat visé – si ceux qui les emploient les perfectionnent. C'est dans la mesure où les outils sont élaborés en vue de leur fin que la conscience les pose comme des objets, comme des interruptions dans la continuité indistincte. L'outil élaboré est la forme naissante du non-moi. L'outil introduit l'extériorité dans un monde où le sujet *participe* des éléments qu'il distingue, où il *participe* du monde et y demeure « comme l'eau est dans l'eau ». » Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, éd. Gallimard, Tel, 1973. p. 36-37.
[7] Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Paris, éd. Yellow Now, côté films, 2005.
[8] « Elle [la totalité subjective de l'expressionnisme] aligne, au contraire, palimpsestes précaires, balbutiements prononcés sous le coup de la sensation immédiate, plongée dans la profondeur du sentiment d'une force originelle qui l'immerge à tout instant, les séries indéfinies des épreuves d'une œuvre à jamais différée, « désoeuvrée » dira de nos jours Maurice Blanchot, portée aux limites du non-sens, habitée qu'elle est par la tentation de néant, mais hantée aussi par ce que Cézanne appellera l'«impuissance à réaliser » . » Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, éd. Gallimard, coll. Le Débat, 1997. p. 122-123.
[9] « Nos vieux bébés – puisque tout artiste est un enfant – rêvent de joindre l'émotion du cri primal et l'interprétation conceptuelle de leur cri. Le choc et le chic, le contact physique et l'interprétation théorique, le raptus d'extase dans la galerie et la préface de Derrida dans la catalogue. Projet d'enfants gâtés que d'assigner à des *ready-made* la fonction d'un « alphabet formel ». »
Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio/essais, 1992. p. 97.

[10] Une image dialectique est « […] ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique de l'arrêt. Car, tandis que la relation au présent est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. » Walter Benjamin, Paris, *Capitale du XIX*e *siècle, le livre des Passages*, Paris, éd. du Cerf, 2002. p. 479.
[11] Olivier Lussac nous rappelle que l'*event* est la plus petite unité élémentaire, définie par Dick Higgins comme « unité minimale dans une œuvre d'art ou dans une performance ou dans la musique. »
Olivier Lussac, *Happening & Fluxus*, Paris, éd. de L'Harmattan, coll. Arts et Sciences de l'art, 2004.
[12] Entretien de Bruce Nauman avec Michele de Angelus, *Bruce Nauman : image-texte 1966-96*, catalogue d'exposition, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1996. p. 122.
[13] Vito Acconci, entretien par Hans-Ulrich Obrist, in *Hors-Limites : l'art et la vie, 1952-1994*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *Hors-Limites*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1994. p. 301.
[14] Entretien de Christian Boltanski avec Irmeline Leeber, in *L'art ? c'est une meilleure idée ! Entretien 1972-1984*, Irmeline Lebeer, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 1997. p. 93.
[15] « La véritable nature de notre rapport au réel ne réside pas dans l'impression visuelle, mais dans les modèles formalisés des objets et de l'espace que le cerveau crée à partir de sensations visuelles. L'image n'est plus la source, la donnée que l'on entre. », entretien avec Stéphane Barron, http://stephan.barron.fr
« Je fais des bandes pour une personne, pas une personne précise. Il n'y a ni classe d'âge ni pays particulier. C'est l'idée que chaque personne individuelle possède une perception complète de la réalité, un monde personnel avec lequel je veux être directement connecté. », Bill Viola in Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2002. p. 60.
[16] Rosalind Krauss, « Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra », in *Richard Serra*, catalogue de l'exposition, Paris, éd. du Centre G. Pompidou, 1983. p. 33.
[17] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, éd. Gallimard, Tel, 2005. p. 114.
[18] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983. p. 173-195.
[19] ibid, p. 84.
[20] Georges Bloess , « Errant, central, marginal, Lieux et parole de l'artiste allemand à l'aube du XXe siècle », in *L'artiste*, Paris, L'Université des arts Paris 1 et Paris 3 et Paris 4, séminaire inter-arts de Paris, 2003-2004, éd. Klincksieck, nov. 2005.
[21] Marina Grzinic, *Une Fiction reconstruite, Europe de l'Est, post-socialisme et rétro-avant-garde*, Paris, éd. de L'Harmattan, coll. L'Ouverture Philosophique. p. 18.

# Jean-Louis Poitevin : l'injustifiable

**contrepoint de Iosif Kiraly**

## A - Voir et croire

### 1 - Le vu et le cru

Le paradoxe interne et intime de l'image tient ce ceci que depuis les premiers temps de l'humanité, l'image est sans doute le vecteur le plus efficace de la croyance. Peut-être cependant faudrait-il inverser cette proposition et dire que ce qui relève du vu et non pas du visible est immédiatement « cru ».

Voir n'est croire que parce que ce qui est vu s'impose comme devant être cru. Simplement la confusion est là, entretenue par tant d'instances diverses, entre vu et visible. Le visible semble devoir englober le vu, mais il se pourrait aussi que le vu soit plus ouvert que le visible. En fait il s'agit là de deux approches sans doute si différentes qu'elles traversent l'histoire occidentale et l'histoire de l'art en particulier.

L'approche de l'image fondée sur une théorie de sa constitution comme articulation entre visible et invisible est globalement d'origine chrétienne. En fait, elle se base sur une conception rétroactive de la notion de vision. Elle part de l'équation suivante selon laquelle ce qui est visible est l'expression, le masque ou le contenant de quelque chose d'autre qui est caché ou mieux encore absent. Cependant cette absence, pour ne pas être radicale, pour ne pas être vécue comme perte, doit rester présente et comme la présence est associée à ce qui se montre, c'est à travers ce qui se montre qu'il faut donc penser la présence. Ce qui se montre entre dans le visible même si ce qui cherche à se montrer n'est pas coextensif au visible. Ce qui lui échappe au fond ne peut pas se manifester sous une forme visible. Telle est la leçon. Telle est aussi la racine des conflits entre iconophiles et iconoclastes.

Les deux camps ont cependant une même peur sans doute, et sont, en tout cas, portés par une même incapacité à voir le « vu » si l'on peut dire ou du moins à envisager son existence autrement que comme lié à quelque chose relevant de l'invisible.

Que serait donc le vu par opposition au visible ? Le vu est ce qui s'imprime ou plutôt s'inscrit et passe et éventuellement revient et repasse dans le cerveau. Le vu peut-être le résultat de deux opérations, au demeurant opposées pour ne pas dire contradictoires. La première, c'est celle qui permet à une image d'apparaître dans le cerveau et pour cela point n'est besoin de support réel ou du moins de référent. Le vu est ce qui se présente à un visionnaire et non pas ce qui s'offre à un regard. Le vu est aussi ce qui est présenté par une image, photographique ou non, en tant qu'elle est une mise en scène d'une partie du visible à partir d'un point de vue. Le vu n'oublie jamais qu'une image est une découpe non pas dans un visible qui lui préexisterait mais sur le non-vu. Le vu ne préexiste pas au fait de voir. Il se constitue au gré de ces découpes et c'est finalement nous qui sommes les auteurs de notre croyance dans ce que nous voyons et nous appelons le visible. De plus, nous finissons, par facilité ou confort, par peur ou par attirance, par tenir pour vrai ce que nous voyons, oubliant littéralement que voir, c'est inventer ou être assailli. Le processus de reconnaissance lié à la perception des images ne s'impose que dans un second temps. Oublier cela, c'est sans doute s'interdire de comprendre l'image à partir de sa racine la plus profonde.

D'une certaine manière, il y aurait là une sorte de principe de classement des images avec d'un côté celles qui relèvent de la croyance dans le visible et celles qui se trouvent au contraire du côté de la vision, affirmant ainsi un primat de la vision sur le visible.

Dans un cas, on cherchera, sans fin, le réel derrière l'image et la signification hors de l'image, du côté de l'invisible. Dans l'autre cas, on prendra l'image pour ce qu'elle est, une construction qui informe notre regard sur les choses, l'informe au sens strict, lui donne une forme qui permet à ces choses de venir s'inscrire sur et dans ce regard. L'image saisie est à la fois comme indépendante de l'acte de voir et l'informe en ce qu'elle témoigne toujours de l'illusion qu'il y a à croire que le visible serait le réel ou le vrai. Ce qui est réel c'est la vision. Ce qui est visible c'est l'image. Ce qui est vu, c'est le fait qu'il y ait du visible dans l'image ou sur l'image. Oublier cette étape, ce jeu des médiations devenues si implicites qu'on en oublie l'existence, c'est sans doute se condamner à ne pas pouvoir penser ce qui relève de l'image aujourd'hui.

Or, plutôt que de chercher à maintenir actuelle la compréhension des médiations dans le processus de fabrication des images, on tend à l'occulter, laissant s'installer la croyance que le réel est le visible et que ce qui est vu est réel alors que les visionnaires savent parfaitement que ce qui est vu n'est pas nécessairement réel, voire jamais réel, et en tout cas pas uniquement réductible au réel.

On ne voit jamais qu'avec les yeux de son époque, de sa culture, de sa situation psycho-culturelle, de sa croyance.

Il ne faudrait donc pas dire que voir permet de croire au sens de tenir pour vrai, mais que croire permet de voir et que l'on ne voit jamais que ce à quoi l'on croit. Seule une définition du voir comme vision, c'est-à-dire opération de formation d'images dans le cerveau pouvant avoir lieu sans l'intervention d'un réel existant face à un regard supposé peut permettre de ne pas tomber dans le piège de la croyance en la dimension fondamentalement indicielle de la photographie.

**2 - L'appareil et la conscience**

Si l'image permet à la conscience de se voir et de se connaître comme reflet du monde et monde du reflet, la photographie, en introduisant l'appareil dans la fabrique de l'image, aurait dû libérer l'image de la métaphysique. Or il n'en est rien, bien au contraire.

C'est qu'il en va pour l'appareil comme il en va pour le visible. Ils sont pris dans le même effet de croyance. En effet, pour qui veut que le réel et le visible coïncident , l'appareil est une sorte de fenêtre neutre qui ne fait que découper du réel dans le visible et du visible dans le réel. Au mieux, comme dans la peinture, croit-on que le seul filtre est celui qui apporte en fait le style, à savoir l'artiste lui-même. C'est donc celui qui prend la photographie que l'on va chercher à retrouver ou alors des insistances du réel que l'on va chercher à lire dans les images et en aucun cas les programmes qui constituent l'appareil.

La question posée est la suivante : Qu'en est-il du visible lorsque ce sont des appareils qui permettent de lui conférer des significations ?

Comme surface signifiante, la photographie écrit notre avenir. Elle met en relation le signe et la forme, le visible et le caché, mais le caché n'est pas ce qui se tient dans l'âme du photographe ou dans un ciel trop pur pour être visible mais bien dans ce cœur inconnu de l'appareil, dans cette boîte noire-là.

Or continuer de prétendre que l'appareil saisit le réel tel qu'il est, interdit d'accomplir ce geste qui sans doute est nécessaire pour ne pas dire inévitable, de délier l'image de la métaphysique et nos regards de cette croyance qui nous fait en l'image comme étant le meilleur élément permettant de nous orienter dans le réel, c'est-à-dire de connaître ou de dire le vrai.

Il nous faut donc à nouveau tenter de dire de quelle image nous parlons. Auparavant il apparaît nécessaire d'évoquer précisément ce que les autres approches de l'image tiennent pour juste.

Il y a l'image dont nous parle M.-J. Mondzain par exemple, une image puissante, pour ne pas dire toute puissante.

« Pour comprendre ce qu'est le pouvoir de l'image, il faut non seulement dire qu'elle est toujours image de quelque chose mais aussi que ce dont elle est l'image lui est étranger, substantiellement. Toute image est image d'un autre, même dans l'autoportrait. Cet écart est celui de la symbolisation, écart qui creuse un abîme infranchissable avec l'incorporation d'une présence substantielle et fatale. Le paganisme grec rejoint en cela le monothéisme biblique aussi bien que musulman. Tous partent de la conviction qu'un certain face-à-face tue et que, pour que la figuration soit possible, il faut faire un sacrifice, faire le deuil d'une présence identificatoire. »[1]

L'étrangeté de cet aveu tient en ce que l'image, ici, est à la fois puissante, puisqu'elle convoque l'invisible et sans pouvoir sinon celui de désigner l'absence de ce qu'elle prétend pouvoir saisir sans oser pourtant le faire.

Si cela vaut en effet pour l'image en tant qu'icône religieuse et donc en tant qu'instrument d'une croyance, est-ce que cela peut encore valoir pour l'image photographique. À l'évidence, oui, si, du moins, l'on s'en tient par exemple à ce qu'en dit Roland Barthes.

« La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la photographie est de ratifier ce qu'elle représente. »[2]

Cette position essentialiste est en fait l'affirmation d'une croyance. La thèse barthienne est même, en fait, un acte de foi. Mais en quoi croit-on lorsque l'on accepte de réduire l'image à cette fonction de ratification du réel ?

« Rien ne peut empêcher que la photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du réel passé : une magie, non un art …/ … d'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. »[3]

Donc, on le voit, pour Barthes, la photographie a bien pour fonction de nous permettre de nous orienter dans la vie, de nous permettre de prendre des décisions puisqu'elle tient sous sa coupe le passé et ceci, elle le fait en toute transparence puisqu'elle est elle-même, comme acte pourrait-on dire, sans code, c'est-à-dire immédiate, sans médiation. Elle est une sorte de doublet empirico-transcendental de la conscience. On pourrait même dire qu'elle « est » jusqu'à un certain point la conscience, ou du moins qu'elle « est » la preuve que la conscience s'invente pour se prouver qu'elle existe ou a existé. Elle sert donc à la conscience à s'orienter dans le taillis du réel ou du moins de réassurance pour la conscience. C'est une sorte de miroir dans lequel la conscience ne se voit pas en tant que « sujet » mais en tant qu'activité ! Mais si l'acte de la prise de vue est sans code, d'où viennent ces codes qui peuvent infléchir la lecture de la photographie ? Et que lire sur une image si elle restitue le réel tel qu'il est était ou fut ? Et qu'est donc cette magie de la photo ?

**3 - Boite noire**

Si on ne prend pas en compte le fait que l'appareil encode l'image, il reste donc à lire sur l'image le réel pur et sans fard et les linéaments de la conscience de l'artiste lui-même. La photographie, en ce sens, est donc essentiellement un reflet du fonctionnement de la conscience et le réel qui pour être transformé en image doit passer par le filtre du photographe est donc le jouet de ses intentions. Elle n'est en ce sens pas différente de la peinture. Alors d'où vient cette différence si l'on s'accorde en effet à dire que photographie et peinture ne sont pas la même chose malgré évidemment tout ce qui les relie l'une à l'autre ?

C'est sans aucun doute le philosophe Vilèm Flusser qui apporte à cette question la réponse la plus pragmatique et la plus radicale à la fois. La différence vient bien de ce que la photographie est prise par un appareil. « L'appareil photo illustre bien cette robotisation du travail et cette libération de l'homme pour le jeu. C'est un outil intelligent, dans la mesure où il produit automatiquement des images. Le photographe n'a plus comme le peintre, à se concentrer sur un pinceau ; il peut tout entier s'adonner au jeu avec son appareil. Le travail qu'il doit accomplir – l'apposition d'une image sur une surface – se fait automatiquement. Ce qui dans l'appareil, tient de l'outil, est « terminé » ; l'homme ne s'occupe plus que de l'aspect ludique de l'appareil.

Ainsi l'appareil photo comporte deux programmes intimement liés : l'un amène l'appareil à confectionner automatiquement des images, et l'autre permet au photographe de jouer. »[4]

Ainsi, c'est donc bien la présence de l'appareil entre le réel et le regard qui détermine l'un et l'autre. L'appareil les relie et les repousse ou les sépare. L'appareil est bien sûr fabriqué par l'homme, mais les programmes qu'il contient sont eux développables à l'infini. Comme on peut le constater chaque jour avec les appareils numériques, les programmes sont de plus en plus complexes, au point qu'il faut apprendre à obéir au programme avant même de pouvoir faire une photographie ou alors s'en remettre au programme automatique et donc bien laisser l'appareil faire la photo à notre place.

Mais c'est sans doute à travers cette autre réflexion que la radicalité de la position de Flusser est la plus sensible.

« Le programme photographique doit être riche, sans quoi le jeu prendrait vite fin. Les possibilités qu'il recèle doivent dépasser la faculté qu'a le fonctionnaire à les épuiser ; autrement dit la compétence de l'appareil doit être supérieure à celle de ses fonctionnaires. Aucun appareil photo correctement programmé ne peut être entièrement percé à jour par un photographe, ni même par la totalité des photographes. C'est une black box. Et pour le photographe, c'est justement le noir de la boîte qui constitue le motif à photographier »[5]

S'il en est bien ainsi, ce n'est donc pas le réel qui apparaît sur l'image photographique mais ce sont les concepts à l'œuvre dans les programmes. Le réel que l'on affecte de reconnaître sur les images est tout sauf le réel. L'image n'est pas le résultat d'une intention individuelle. Le programme dépassant l'individu et l'englobant, l'image est une sorte de plan de consistance qui forme un double supposé du réel et qui en fait est un double des programmes.

Pourtant, comme le montre Barthes par exemple, mais en fait tous les tenants de l'indicialité que nous sommes, nous croyons tous qu'une photo est une preuve de l'existence du réel ou au moins de tel morceau de réel à un moment donné. Et tous nous occultons l'existence de l'appareil. Nous voulons croire en notre liberté et nous n'analysons pas les conditions réelles de notre enfermement théorique et pratique.

La question qui se pose est de savoir si la photographie peut finalement échapper au piège qui la constitue, ou du moins à l'aveuglement qui préside à tous nos regards en tout cas à tous ceux que nous portons sur le réel en le regardant à travers un appareil ?

On comprend en quoi la métaphore de la boîte noire est ici doublement intéressante. Elle fait référence d'une part à la boîte noire de la thermodynamique et elle fait référence à l'aveuglement qui préside à tous les phénomènes de refoulement ou de déni qui caractérisent aussi bien le fonctionnement social que sans doute le fonctionnement général de la psyché humaine et en particulier face aux appareils.

Le problème posé par la boîte noire est en fait celui du temps. En effet, comme nous l'avons vu la conception du temps qui prévaut encore chez Barthes et chez tous les tenants de l'indicialité est basée sur une prévalence du passé. Le « ça a été » de Barthes se double d'une approche subjective qui fait de la magie de la photographie le fait que le sujet peut en quelque sorte contredire l'irréversibilité du temps. La photographie confirme l'irréversibilité mais permet une sorte de saut hors de la loi pour remonter sentimentalement le cours du temps. En m'assurant du passé, la photographie m'y ancre, m'y inscrit, m'y cloue pourrait-on dire.

Or l'irréversibilité qui est au cœur même de la conception et du fonctionnement de appareils est autre. Les appareils, en tant que liés à des métaprogrammes ouverts vers le haut, c'est-à-dire ouverts vers l'avenir, participent d'une autre conception du temps.

« L'irréversibilité temporelle ne constitue pas un point de vue subjectif sur des processus qu'on pourrait considérer comme objectivement réversibles, sous prétexte que ce serait notre manque d'information (par exemple sur les conditions initiales d'un système dynamique) qui nous les ferait croire irréversibles ; ils ne le seraient pas en eux-mêmes, mais seulement pour nous. Non, c'est bien plutôt pour mettre de l'ordre dans les phénomènes que nous imaginons des conditions idéales d'expérience pour lesquelles les processus seraient réversibles ; mais ces conditions ne sont jamais remplies par la nature. C'est donc subjectivement pour nous que les processus de la nature sont réversibles. En eux-mêmes ils sont bel et bien irréversibles. »[6]

L'image est bien ce lieu dans lequel la tension entre ces deux conceptions du temps est la plus sensible, à la fois par ce que chaque image est une sorte d'arrêt dans le processus temporel et parce que le regard qui appréhende l'image est lui prisonnier de la surface qu'est l'image. En effet, l'image montrée ouvre la voie à un regard qui échappe au temps en ce qu'il peut indéfiniment errer sur la surface et ne pas en sortir. Le temps de l'image est donc à la croisée du temps de l'information et du temps de la thermodynamique. D'une certaine manière l'image est en fait le lieu où se matérialise la déchirure qui est au cœur de notre époque, déchirure entre les exigences d'un ancrage dans le passé comme moyen de se situer dans une continuité et donc de s'orienter dans le temps et les projections dans un temps ouvert, un avenir si l'on préfère, que l'on agit en permanence et cela en fonction du second principe de la thermodynamique, car comme il n'est pas possible de connaître les conditions originaires d'une situation, chaque geste est une forme d'agir. Agir c'est alors ouvrir le temps et non tourner en rond dans la nuit, c'est actualiser du virtuel et non pas présentifier de l'absence.

## II - Vision et création

### 1 - Images et position existentielle

**Cette déchirure s'effectue le long d'une ligne irrégulière, là où les points de tension sont les plus marqués. Dans le champ de l'art au XX$^{ème}$ siècle, cette ligne passe à proximité des points où le langage et le visible s'articulent. Il faudrait dire s'articulaient, car c'est précisément cette évidence d'un lien entre image et texte qui se voit mise à mal. Une partie de la production photographique contemporaine est le fruit du travail d'artistes qui utilisent la photographie comme instrument au moyen duquel ils interrogent ces liens ou plutôt accomplissent le geste soit de tenter de restaurer ce qui se déchire soit de prolonger le travail de déchirure entamé en fait par les avant-gardes et par Dada en particulier.**

**Quel est la raison de cette déchirure entre le sens que véhicule l'image et celui que le texte en donne ? Quelle est, si l'on préfère la raison de leur incompatibilité ?**

**« Ce qui caractérise l'histoire dans son ensemble, c'est la lutte de l'écriture contre l'image, de la conscience historique contre la magie. Avec l'écriture apparut une nouvelle faculté, que nous pouvons appeler la pensée conceptuelle et qui consiste à abstraire des lignes à partir des surfaces, c'est-à-dire à produire et à déchiffrer des textes. La pensée conceptuelle est plus abstraite que la pensée imaginative, car, des phénomènes, elle abstrait toutes les dimensions – à l'exception des lignes droites. Ainsi en inventant l'écriture, c'est d'un pas de plus que l'homme s'est éloigné du monde ? Les textes ne signifient pas le monde mais les images qu'ils déchirent. Dès lors, déchiffrer des textes revient à découvrir les images qu'ils signifient. La visée des textes est d'expliquer les images ; celle des concepts est de rendre compréhensible les représentations. Par conséquent, les textes sont des métacodes d'images. »[7]**

**C'est sans doute l'approche la plus explicite de ce conflit interne à l'humanité et qui a au XX$^{ème}$ siècle pris les accents tragiques que l'on sait. Dans l'histoire de l'art proprement dite, il est nécessaire de remonter jusqu'aux avant-gardes et à Dada en particulier pour voir se manifester cette déchirure. La puissance qui vient rompre cet accord supposé indéfectible entre les évidences du visible et les explications de la légitimité de ce visible par un au-delà du visible, est celle de la voix et plus globalement de ce que, depuis, l'on nomme dans le champ de l'art contemporain, le corps.**

**En fait le conflit oppose la radicalité du chaos au sens ou Dada utilise ce mot, à une raison fatiguée et morbide. En fait, cette opposition prend plusieurs formes ou plusieurs noms, la raison contre la déraison, les injonctions du cerveau droit face aux contrôles du cerveau gauche, les figures du moi contre celle de ses doubles imparfaits et impuissants, les reflets des miroirs contre les accents dévastateurs d'images que sont les mots.**

**En d'autres termes, on ne cesse de dénoncer l'impuissance des images à nous aider à nous orienter dans la vie par le recours à des mots qui eux-mêmes ont perdu pour l'essentiel leur fonction mobilisatrice. La réaction Dada est bien, en passant par la violence de la voix et du corps, de renvoyer les mots au non-sens qui les hante et les images aux déformations qui les habitent. Les mots servent à accélérer la déchirure des images, à démontrer leur insignifiantes malgré leurs prétentions, les images permettent de montrer que les mots n'atteignent plus à cette puissance mobilisatrice des énergies psychiques et vitales que les images elles parviennent, elles malgré tout, à mobiliser.**

**La puissance de Dada, c'est bien de dire qu'il n'y a là rien à sauver. La grandeur et la faiblesse de l'art qui suivit, ce fut d'avoir poursuivi l'interrogation au prix d'un éloignement inévitable de la source originelle, du cri de protestation et de l'élan nihiliste, seule force qui pouvait ouvrir véritablement la voie à la nouveauté.**

**La photographie a ceci d'incontournable aujourd'hui, c'est qu'outre le fait d'avoir envahi nos vies, elle est investie d'un rôle particulier, celui de servir de refuge à nos affects. Il se pourrait aussi que nous soyons contraint de dire qu'elle les piège. Comment nous piège l'image photographique ? Elle nous piège en ceci que la représentation qu'elle nous propose du monde et de nous, si l'on peut faire une telle généralisation, peut passer pour faire se rejoindre ce qui se passe en nous-même et ce qui se passe hors de nous. Nous reconnaissons le monde à travers elle ou des états du monde bien sûr mais ainsi nous les reconnaissons comme nôtres, c'est-à-dire comme manifestation de nos images intérieures.**

**Notre position face aux images photographiques tient aussi en ceci que chacun peut en faire, et d'ailleurs, chacun en fait. Ainsi l'appareil photo sert à la fois à réassurer l'existence de chacun, à transformer les moments de la vie, comme le dit encore Flusser, en états de chose. Et d'autre part, les photographies, elles, comme surfaces signifiantes, se voient servir, dans le cadre de l'usage privé, de miroir et donc aussi de moyen de réassurance psychique. Cependant, plus globalement, elles forment une sorte de monde en soi sur lequel nos regards cherchent et croient trouver les signes nécessaires à notre orientation dans la forêt sombre du monde. Pourtant, c'est aussi, du côté des artistes photographes, des signes complexes que la photographie nous envoie. C'est en effet, souvent la déchirure ou les tensions qui se produisent à l'articulation texte image qui sont présentés incarnés mis en scène bref qui font l'objet d'un travail acharné. Et les traces de ces déchirures forment elles-mêmes un réseau de signification qui tend à contredire le jeu de réassurance psychique évoqué précédemment. C'est donc peut-être moins d'un regard ou d'un point de vue concret au moment de la prise de vue que dépendent les images et bien plutôt d'une position par rapport au monde. Or une telle position se manifeste par la saisie implicite ou explicite de cette déchirure que nous voyons traverser encore notre époque, entre texte et image.**

**2 - Transparentes visions**

**Dans un long entretien accordé à Philippe Sers en 1971 par le dadaïste Hans Richter, on peut lire ceci : « Je peux vous rappeler une expérience assez curieuse. J'étais professeur au City College, l'université de la ville de New York de 1942 à 1956 et il y avait toujours un problème quand je projetais des films abstraits, nos premiers films, d'Eggeling, de Ruttmann, de moi. Les étudiants étaient un peu stupéfiés. Ils nous ont dit : bien. Mais qu'est-ce que vous voulez dire avec ça ? Quelle est la communication ? Est-ce que la communication n'est pas la chose la plus importante ? Si vous n'avez rien à communiquer, pourquoi avez-vous fait ça ?. Alors j'ai répondu : « Vous avez raison, mais seulement à moitié, parce que le premier soin de l'artiste n'est pas la communication, c'est d'entendre ses voix intérieures et de voir les visions transparentes qui ne sont ni audibles, ni visibles, pour les autres, et de les réaliser. Ça c'est son devoir, avant tout. » »[8]**

**Si l'on accepte de traduire le terme de communication moins en vogue aujourd'hui en celui d'information, on peut alors reposer la question ainsi : est-ce que cette transmission de l'information n'est pas l'une des fonctions majeures de l'image et si oui n'y aurait-il pas alors deux types d'image ou du moins deux manières de les appréhender ?**

**Le plus simple est sans doute d'écouter la suite du propos de Richter. Le dialogue se poursuivait ainsi : « Mais au deuxième plan, vous avez raison, disait-il à ses étudiants, naturellement l'artiste communique, il fait une communication. Mais ce n'est pas son intérêt spécial, c'est un problème social. Mais d'un autre point de vue, il ne peut faire une communication que parce qu'il est membre d'une société et toutes les idées qu'il peut exprimer, toutes les visions qu'il a sont déjà le produit de cette société dont vous-mêmes, vous étudiants, vous êtes des membres.**

**Alors les étudiants étaient furieux. Ils ne me croyaient pas. Pour eux, les Américains, les pragmatistes, la communication était une chose primordiale soi-disant, et non pas la vision de l'artiste individuel. »[9]**

**En fait la relation à l'image est bien double. D'une part, on attend d'elle qu'elle soit porteuse d'informations, à partir desquelles on va continuer de chercher à s'orienter dans la vie, et d'autre part elle peut aussi en tant que manifestation d'un monde singulier être quelque chose qui s'oppose à l'information en quelque sorte. En fait ce n'est pas à l'information que l'image s'opposerait en tant que telle mais au processus de reconnaissance qui est au cœur de la lecture de l'image. Voir c'est chercher à reconnaître. L'artiste, pour Richter ne voit pas, il « a » des visions qu'il va devoir en fait construire et faire exister et en ce sens il est visionnaire. Les images qu'il peut produire dans ce cas ont sans aucun doute une valeur d'information mais ces informations ne sont pas lisibles. Ces images ne peuvent pas immédiatement servir à retrouver son chemin dans la forêt des signes. N'étant pas immédiatement lisibles elles opèrent une brisure, et cette brisure dans le processus de reconnaissance est en fait ce qui pose problème, et pas seulement aux étudiants de Richter ! Car, en effet, ce qu'ils ne comprennent pas, c'est qu'il puisse y avoir des choses qu'ils ne comprennent pas ! C'est qu'il puisse y avoir des informations qui ne soient pas communicables par les moyens habituels de la communication et des informations qui ne soient pas des informations tournées vers le passé, c'est-à-dire dont le rôle est de rassurer et de confirmer celui qui les reçoit que le monde ne change pas, mais des informations sur quelque chose de littéralement non encore advenu que seule cette machine visionnaire qu'est l'artiste peut capter et produire.**

**Mais sans doute, comme le remarque à juste titre Philippe Sers, le problème est qu'une telle position est au fond injustifiable. Mais le plus grave est sans doute qu'elle fait du monde une entité injustifiable, ce qui trouble et contredit la position qui est la nôtre aujourd'hui à savoir que rien ne peut et ne doit rester incommunicable, c'est-à-dire que rien ne doit résister à sa transformation en information.**

**Nous touchons là au paradoxe que peuvent incarner certaines images. Elles ne sont pas tant des vecteurs d'information que des gestes qui brisent la continuité de la transmission de l'information. Elles prennent en quelque sorte le rôle jusqu'ici assumé par le texte. Or c'est autre chose que l'on attend de l'image. Ce que l'on attend de l'image, c'est bien qu'elle nous attire, nous piège dans et par sa magie, magie dont l'efficacité est tout entière contenue dans le fait qu'elle agit en nous sur le processus de la reconnaissance. Ou, pour parler avec Vilèm Flusser, « c'est pour éviter une dislocation de la culture que furent inventées les images techniques – en tant que code censé valoir pour la société toute entière. »[10]**

**La brisure de ce mécanisme de la reconnaissance peut cependant aussi faire partie des fonctions de l'image. Et ce sont alors par exemple de telles « visions transparentes » pour reprendre l'expression de Richter qui peuvent devenir les vecteurs de cette brisure.**

**3 - L'injustifiable**

**La puissance de ces « visions transparentes » ne peut être que celle-ci : rendre tout ce qui n'est pas elles sans valeur, au moins pour celui ou celle chez qui elles se manifestent.**

**Mais que peut bien être une telle « vision transparente » sinon l'absente de toute image, ce qui, dans l'image est et n'est pas image ? Il faudrait sans doute ici se plonger plus avant dans les définitions de l'image mentale. À ce terme J.-P. Changeux préfère, pour désigner les processus à l'œuvre dans le cerveau, finalement le nom d'objets mentaux. Le mot image apparaît alors trop réducteur.**

**« L'hémisphère droit analyse et produit préférentiellement des images, alors que l'hémisphère gauche se spécialise dans des opérations à la fois verbales et « abstraites ». »**

**Revenons aux considérations théoriques présentées en début d ce chapitre. Ces résultats suggèrent que les objets mentaux à composante réaliste, comme les images, mobilisent de préférence des neurones de l'hémisphère droit, tandis que ceux à contenu plus verbal ou abstrait, les concepts, recrutent plutôt des neurones de l'hémisphère gauche. Il ne s'agit cependant que d'un dosage car chacun des deux hémisphères possède des aires sensorielles fonctionnelles (par exemple les aires visuelles des deux hémisphères contribuent à la fois à la vision d'un objet dans l'espace et à la formation d'un percept spatial. »[11]**

**Ces constatations de J.-P. Changeux nous conduisent à faire un parallèle entre la crise de la culture et la prise de pouvoir de l'hémisphère gauche au cours des trois ou quatre derniers millénaires. Si en effet nous pouvons nous accorder en suivant les thèses de Julian Jaynes sur le fait que pour les hommes d'avant l'invention de l'écriture voire même des débuts de cette invention, l'hémisphère droit était dominant et si donc on a assisté durant l'époque historique de la vie de l'humanité à une sorte de transfert de pouvoir vers l'hémisphère gauche, alors la crise de la culture se double aussi d'une crise dans le fonctionnement du cerveau. Cette crise se traduit par une sorte de déni de la puissance de l'hémisphère droit. Car c'est sans aucun doute ce que l'on peut appeler la fonction image qui était le vecteur de l'ordre dans le monde d'avant l'écriture et les concepts. Or ce que l'on peut conjecturer, c'est que la prise de pouvoir de l'hémisphère gauche se traduit pas une sorte de mise au pas de l'hémisphère droit. Or il semble qu'au moment où les tenants de la raison et de la puissance des concepts commencent à ne plus pouvoir assurer la survie de leurs semblables mais au contraire à engendrer leur malheur, la fonction image retrouve un peu de sa puissance perdue.**

**Cependant comme le fait remarquer Vilèm Flusser, les images techniques, « loin de ramener les images traditionnelles dans la vie quotidienne, les remplacent par des reproductions et prennent leur place ; contrairement à ce qui était envisagé, elles ne rendent pas non plus représentables les textes hermétiques, mais les falsifient en traduisant les énoncés et les équations scientifiques en états de choses, en images précisément .../... Dès lors, elles ne peuvent pas, contrairement à ce qui était envisagé, ramener la culture à un dénominateur commun ; au contraire, elles la moulent en masses amorphes. La conséquence en est la culture de masse. »[12] Cette culture de masse se traduit comme nous pouvons le constater par une sorte de dédoublement de la**

**fonction image. L'une vient en fait recouvrir l'autre. Les images techniques accroissent l'illisibilité des textes sans pour autant clarifier leur message lors même que les visions transparentes sont pour ainsi dire exclues de manière radicale du champ des expériences humaines possibles. Ce processus de recouvrement de l'illisibilité par l'insignifiance d'images techniques se multipliant à l'infini rend le monde d'une certaine manière à la fois impraticable et insignifiant.**

**L'expérience artistique, du moins celle qu'évoque par exemple Richter mais aussi tant d'autres, qui prend appui sur l'expérience individuelle de la vision semble le seul et ultime recours contre cet envahissement du monde par des images falsifiées. Ce n'est pas leur caractère transmissible, communicationnel ou informationnel, qui importe, c'est au contraire le fait que de telles images montrent qu'il est toujours possible de recourir à la puissance visionnaire, celle qui perdure dans quelques strates oubliées de l'hémisphère droit de nos cerveaux pour s'orienter dans le monde et en tout cas pour mieux le comprendre. De telles « visions » sont injustifiables en effet, car elles sont absolument individuelle et non communicables par les mots, et parce qu'elles portent en elles toute la puissance magique de l'image lorsqu'elle n'est pas prisonnière d'une surface ou d'un écran.**

**L'enjeu pour la photographie se trouve sans doute dans ce dilemme, rendre perceptible ou plutôt réveiller en nous malgré tout sur des surfaces les processus psychiques par lesquels nous pouvons, chacun, avoir accès aux visions transparentes.**

**L'injustifiable apparaît encore et toujours comme la réponse la plus radicale à l'enlisement morbide et mortel dans l'insignifiance dans lequel le monde des images techniques nous emporte.**

**Conclusion**

**L'image aurait du être ce pont entre science et imagination et entre les hommes, or elle ne l'est pas devenu, prisonnière qu'elle est restée de la répétition, piégée qu'elle est au bord du réel, ce qui la contraint à osciller sans fin au bord de l'insignifiance.**

**Pour poursuivre cette interrogation sur les relations entre images techniques et images visionnaires, sur ces zones grises, ces mondes intermédiaires, ces apparences masquées par d'autres apparences que seuls l'œil et l'esprit de chercheurs de liberté savent nous faire appréhender, nous voyons se dessiner trois champs d'investigation. Ils correspondent aux domaines dans lesquels la lutte pour échapper à l'insignifiance est pour nous la plus âpre.**

**Le premier champ, nous le nommerons champ de l'incertitude. Il est celui des images scientifiques ou liées à la science. Peu d'artistes utilisent des moyens techniques dont la science peut disposer. Peu d'artistes s'intéressent à ces images qui pourtant déterminent notre avenir dans la mesure où par elles s'écrit la nouvelle « image » du monde, de l'infiniment grand à l'infiniment petit. L'homme, ici, n'a pas de place privilégiée et ce qui est inclus dans de telles recherches, c'est la possibilité de son effacement, de sa disparition.**

**S'il faut donner à ces images un nom générique, nous les appellerons images quantiques. En effet, bien que nous acceptions l'idée que la photographie enregistre le visible ainsi que l'équation selon laquelle le réel et le visible tendent à coïncider, de telles images nous prouvent en quelque sorte le contraire. En effet ce sont moins des traces qu'elles enregistrent que des mondes qu'elles créent.**

**Le deuxième champ, nous le nommerons champ de l'indécence. L'indécence n'est pas ce qui s'oppose à la décence mais ce qui s'oppose directement à l'insignifiance. Plus exactement il y aurait deux sortes d'indécence, celle générée par la multiplication et la reproduction infinie d'images à peu près toutes semblables et une autre indécence qui serait la marque de la tentative de certains photographes de se lancer, eux, sur les chemins de la liberté, en tout cas de nous montrer que ces chemins existent toujours.**

**L'indécence, telle que nous la concevons porte en elle des tentatives de réponse que nous offrent certains photographes pour nous montrer que certains des chemins de la liberté ne sont pas fermés. C'est pourquoi à l'indécence qui est finalement partout dans le réel doivent répondre des images qui échappent aux contraintes implicites du spectaculaire. L'indécence spectaculaire est une manière de faire et de montrer l'image. Nous voulons lui opposer une indécence spectrale, celle des visions transparentes, qui non seulement montre l'indécence de l'indécence mais aussi nous révèle de nouvelles formes de beauté. L'indécence est dans le quotidien, dans l'outrance de l'insignifiance,**

**dans ce que l'image souvent banalise à travers de qu'elle exhibe. La beauté sera explosante-fixe écrivait André Breton dans L'amour fou. C'est le fait de ne pas gommer ce qu'il y a de terrible dans l'image, la fascination qu'elle exerce, c'est de se confronter à cette puissance magique non religieuse de l'image qui est en jeu ici à travers cette indécence spectrale.**

**Le troisième champ nous l'appellerons champ de l'invention. Il s'agit de montrer que ce qui est en jeu dans l'image photographique, c'est l'invention du réel à travers des visions et non pas à travers la croyance que la photographie serait une saisie du réel.**

**L'invention est projet. Elle pose qu'une image est de facto une manière de contredire le réel tel que nous croyons qu'il est donné. De telles photographies sont souvent l'œuvre d'artistes qui utilisent la photographie parmi deux ou trois autres média. Ils ouvrent le champ du doute dans celui des évidences et le champ de la création, de l'invention dans un monde marqué au front du signe de la répétition.**

**Une telle interrogation a pour fonction de montrer que ce n'est pas en cloisonnant les rôles mais en montrant en quoi ils se recoupent, se chevauchent, se repoussent mais surtout convergent dans l'interrogation sur le devenir possible de notre liberté que ce que l'on nomme la photographie à un sens.**

**Jean-Louis Poitevin**

---

**[1] Marie-José Mondzain, L'image peut-elle tuer ?, éd. Bayard, p. 29-30.**
**[2] Roland Barthes, La chambre claire, note sur la photographie, éd. Cahiers du cinéma/Gallimard/Seiul, p. 133.**
**[3] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 138-139.**
**[4] Vilèm Flusser, Pour une philosophie de la photographie, éd. Circé, p. 30-31.**
**[5] Vilèm Flusser, *op. cit.*, p. 29.**
**[6] Bernard Piettre, Philosophie et science du temps, Que sais-je ?, p. 82.**
**[7] Vilèm Flusser, *op. cit.*, p. 12.**
**[8] Philippe Sers, Sur dada, éd. J. Chambon, p. 71-72.**
**[9] Philippe Sers, *op. cit.*, p. 72.**
**[10] Vilèm Flusser, *op. cit.*, p. 19.**
**[11] Jean-Pierre Changeux, L'homme neuronal, éd. Fayard, p. 203-204.**
**[12] Vilèm Flusser, *op.cit.*, p. 20.**

Florence Borel
Emmanuel Brassat
Bernard Gerboud
Daniela Goeller
Daphné Le Sergent
Jean-Louis Poitevin

# Iosif Király

« Dans le geste de prendre des photos, l'appareil fait ce que le photographe veut, et le photographe doit vouloir ce que l'appareil est capable de faire. »[1]

« L'art est cette activité humaine qui produit intentionnellement des improbabilités et qui est d'autant plus artistique que la situation qu'elle produit est plus improbable. »[2]

A partir des ces deux citations de Vilém Flusser, j'envisagerai des questions que j'essayerai de détailler le long du séminaire.

Dans quelle mesure la création de l'artiste qui utilise un certain type de technologie doit-elle refléter les possibilités ou les caractéristiques de cette technologie ? Ou, autrement dit, est-ce que la relation entre l'œuvre d'art et la technologie avec laquelle celle-là a été produite doit être visible, invisible ou tout simplement ignorée ? Cette relation peut-elle être vraiment ignorée ?

Dans quelle mesure la facilité avec laquelle les images se produisent, se modifient et se transmettent aujourd'hui influence-t-elle la création des artistes qui utilisent la technique photographique ?

Y a-t-il une relation entre la technologie de la production de l'image et le bon (ou mauvais) goût ? Est-ce qu'on peut dire que plus la technologie est avancée et plus une image visuelle peut être produite plus facilement, plus compte la culture visuelle et le goût de celui qui la produit ?

Si au pôle plus se trouvait l'improbabilité absolue (l'art) et au pôle moins se trouvait la redondance absolue (le kitch), quel serait le rôle du temps dans cette transformation du « big-bang » assourdissant du début jusqu'au murmure de plus en plus imperceptible qui annonce la fin ?

Quel est le processus par lequel une certaine formule visuelle se transforme ou s'use à cause de sa répétition dans le temps ?

Est-ce qu'on peut parler de formules visuelles assorties à des moments assortis qui, une fois que le temps passe, si elles ne sont pas réévaluées, deviennent inadéquates ?

Pourquoi si nous essayons de chercher avec *Google* (ou n'importe lequel moteur de recherche sur Internet) le terme « photo d'art » nous ne trouvons presque chaque fois que du kitch ?

Est-ce que cela sera utile d'introduire des termes plus spécifiques à l'aide desquels on pourrait faire d'autres distinctions que celles de facture thématique (paysage, portrait, etc.) dans le labyrinthe visuel appelé la photo d'art ?

Quelle serait la différence entre « la photo comme art contemporain » et « la photo populaire d'art » ?

Iosif Király

---

[1] Vilém Flusser - Pentru o filosofie a fotografiei / Gestul Fotografierii, Ed. Idea Design & Print, Cluj 2003 (p. 26).

[2] Vilém Flusser - Pentru o filosofie a fotografiei / Obisnuinta ca un criteriu estetic, Ed. Idea Design & Print, Cluj 2003 (p. 114).

# Emmanuel Brassat : Esthétique et transgression

**contrepoint de Ciprian Vălcan**

**Préambule**

Il sera donc ici question de l'art et de la transgression, de l'art et de sa transgression.

C'est là le thème qui semble devoir nous réunir en ces lieux et en cette ville de Timisoara. Celui de la transgression. Mais, tout d'abord, je vais me livrer à digression, ce qui est dire que je vais marcher de côté, être « transgressif » par rapport au cadre de mon sujet, puisque le terme de digression en français dérive de celui de transgression. Ce terme de transgression vient du latin *transgredi* qui signifie étymologiquement passer de l'autre côté, marcher de côté, puis dépasser, enfreindre. Je vais aller en face.

Voici mon premier commencement.

Timisoara fut un temps symboliquement, pour les européens de l'Ouest, le lieu matériel et emblématique d'images télévisuelles fictives, fabriquées alors pour montrer au monde l'abomination d'un régime politique alors à sa chute. Elles accompagnaient la mise en scène par la télévision d'une révolution factice, organisée clandestinement et à l'insu de son chef par une large partie de l'armée de l'Etat communiste roumain en train de se défaire. J'évoque ici l'affaire des charniers, des charniers dits de Timisoara. Vous vous en souvenez, il s'agissait alors pour les réalisateurs de celles-ci de montrer le caractère criminel du régime politique de l'époque, d'exhiber par les moyens de l'image les exactions de la police du gouvernement de Ceausescu contre son opposition démocratique. Or, comme nous le savons maintenant, ces images étaient fictives, artificielles et mensongères. Plus que transgressives, elles étaient donc, au sens propre de ce mot, perverses, puisqu'elles prétendaient montrer une réalité, une vérité, en la falsifiant. Or, dans ce cas, c'est bien d'une falsification de la réalité par des images qu'il s'agissait ainsi que de la mise en scène et de l'exhibition, toujours par l'image, de visions atroces et scandaleuses. Elles devaient provoquer, en réaction, un consensus autour de la dénonciation du gouvernement de Ceausescu. Il fallait provoquer une réponse unanime, sainte et légitime puisque de l'ordre de la justice, à un outrage commis à l'égard du peuple roumain. Provoquer une réponse louable à des crimes affreux qui serait universellement admise par le relais sanctificateur des média internationaux, seuls révélateurs et administrateurs de la vérité des images in fine. Ces media audio-visuel qui, comme vous le savez, se targuent de représenter aujourd'hui la religion du Droit et ses protocoles de vérité. Avant procès et exécution, pour ne pas dire sacrifice, de celui et de celle qui, victimes expiatoires, délivreraient par leur mort la Roumanie de son destin funeste.

Or, de telles visions auraient dû non seulement être normalement dérobées au regard, elles sont insoutenables, on ne regarde pas sans voile, ni sans rituel, un amoncellement de cadavres, de corps livrés brutalement à la mort, mais encore, elles furent présentées au regard comme le dévoilement nécessaire, bien que transgressif, d'un réel que le gouvernement aurait tenté de dissimuler, après avoir agi de manière criminelle à l'encontre de son propre peuple. Ces images étaient donc d'autant plus mensongères, qu'elles venaient à mon avis simultanément superposer plusieurs gestes, de perversion et de transgression. Elles jouaient ouvertement de la transgression par souci de se montrer vraies, tout en mentant sur ce qu'elles dévoilaient et qu'elles se savaient fabriquer. Par elle-mêmes de nature perverse, jouant d'un devoir de transgression pour dévoiler une pseudo vérité, elles devaient provoquer, par un effet de retour à la fois intentionnel et inconscient, une autre dissimulation quant à la vérité du régime et de son renversement. Elles devaient favoriser la légitimation d'une désacralisation, la destitution du gouvernement par ceux-là mêmes qui en étaient encore membres et qui, transgressifs eux-mêmes, traîtres à leur propre loi, organisaient secrètement sa chute comme si elle n'avait pas dépendu d'eux. Vous le savez, c'est une connaissance ancienne qui nous

l'enseigne, de nature initiatique, le dévoilement de ce qui ne peut-être vu, le franchissement par le regard ou le corps d'une limite interdite, d'une limite symboliquement liée à un sacré, entraîne aussitôt quelque retrait conjuratoire, quelque effacement et mise à l'écart de celui et de ce qui n'aurait pas du accéder à la visibilité, au toucher ou à la conscience commune et qui devient dès lors un tabou. Cela se produit sans que soient jamais dissociables le geste profanateur et celui de la resacralisation rituelle de ce qui a été transgressé, sa consécration. Ils sont, pris ensemble nécessairement, les conditions de la pérennisation d'un sacré. A ce propos, le sociologue E. Durkheim écrit : « Toute profanation implique une consécration, mais qui est redoutable au sujet consacré et à ceux mêmes qui l'approchent. Ce sont les suites de cette consécration qui sanctionnent en partie l'interdit. »[1]

Toute cette affaire de Timisoara, véritable mise en scène de la réalité par les moyens de la fiction, grâce à des techniques audio-visuelles utilisant les matériaux du réel, aurait pu se voir confondue, fort cyniquement en son artificialité même, avec une sorte d'art vivant macabre, réalisé par des militaires ayant pu manipuler des cadavres comme les éléments d'un tableau. Une performance. Un tel art, au goût douteux, se serait livré de façon perverse à un étrange mélange. Il aurait mêlé le contexte d'actions fictives, en vérité reliées à d'autres qui, bien que dissimulées, étaient réellement menées, à une manipulation conjointe d'éléments de la réalité et d'images de celle-ci. Les images jouant ici le rôle de pièces authentiques afin de légitimer des actions portées par une vérité fabriquée. De sorte que la technologie audio-visuelle et son maniement en soient venus à s'interpénétrer avec la vie réelle, avec les événements, dans une indétermination concrète de leur différence. Une technologie audio-visuelle, dont nous savons qu'elle est tout à la fois un instrument de pénétration de la réalité, d'archivage et de reproduction de celle-ci et, tout autant, le plus puissant des moyens dont nous disposons pour fictionner le monde réel au moyen d'images animées.

Or on objectera, et à juste titre, que de tels rapprochements ne sont pas pertinents. On ne peut pas confondre l'art et des actions de propagande militaire menées au moyen des images et de la télévision ou par la fabrication de preuves en utilisant des cadavres. Ce n'est d'ailleurs pas une nouveauté dans l'histoire militaire. Quant à la manipulation par l'art, du corps du mort, à des fins de représentation, elle est, il est vrai, un acte exceptionnel hors de la sphère des pratiques rituelles religieuses et sacrales d'ordre funéraire. Pour autant, il est indéniable aujourd'hui que la mise en scène dans la réalité vécue, comme si elle dépendait directement de l'art, d'actions ou d'œuvres, ne soit pas devenue l'un des modes d'expression revendiqués de l'art contemporain. Elle se fait dans le cadre d'une transgression délibérée et assumée comme telle par les artistes des limites qui séparent l'artifice du réel, la vie sociale de l'art. On objectera aussi qu'il s'agissait à Timisoara de morts véritables et non point de simulations. Les cadavres avaient été prélevés dans les différentes morgues de la ville et seule l'imputation du massacre était fictive, mise en scène, mais pas l'amoncellement atroce, indécent et funeste de ces corps. Ce n'était donc pas de l'art, une imitation fictive des choses afin de les ressentir et de les penser, mais bien plutôt du réel exhibé et dissimulé, du réel manipulé par de l'image. Certes, de telles objections sont valides, mais s'en contenter revient à oublier quelque chose auquel l'art contemporain lui n'a pas été indifférent dans ses recherches sur l'image, le réel et la mémoire. Je pense ici par exemple au travail de Christian Boltanski.

Vous le savez, l'art moderne contemporain, celui du vingtième siècle, ne montre pas un visible déjà identifié. P. Klee écrivait : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. »[2] Il instaure ce que la représentation ne peut ni capter, ni détenir, en lui permettant de se présenter dans sa forme absente comme une objectivité. Or très précisément, ce qui se produit à ce moment là, du fait de la manipulation des images à des fins de propagande et du fait de la valeur instrumentale, artificielle, qui leur est donnée pour dénoncer l'horreur des crimes de Ceausescu, les actuels et ceux du passé, c'est le devenir tout autre qui est le leur. Si elles ne sont d'abord que ce qu'elles sont, des images qui montrent un amoncellement de corps morts et défigurés, corps quelconques, victimes de la mort, aussitôt elles sont tout autant autre chose qui leur échappe et qui leur appartient. Elles sont pour le regard l'épreuve d'un saisissement inévitable qu'elles recèlent sans jamais rien refléter : présenter l'horreur moderne de la mort infligée en masse et aveuglément. Or cela ne peut pas se produire sans qu'ait eu lieu quelque transgression des interdits du regard, des interdits légaux, un passage de côté, à côté de la représentation et de la mutualité par une transposition. Ce passage se situe dans le regard sur l'atroce, l'exposition à l'expérience d'un réel sans transcendance, vide et désacralisé qui advient à la visibilité en se matérialisant. En ce sens qu'on le veuille ou non, que cela ait été voulu délibérément par les militaires ou pas, de telles images de cadavres entassés, abandonnés, enchevêtrés les uns sur les autres, atteignent sur le plan sensible, esthétiquement donc, à un point capital de la mémoire européenne des images et de notre humanité. Or il s'agit là d'une question capitale, à la fois pour l'art et pour la pensée, mais aussi quant au sujet humain et à son expérience. Il s'agit de la question de ce que des images ont pouvoir de montrer ou de ne pas montrer, d'évoquer ou de dérober au regard. Pour le regard occidental les visions de Timisoara relèvent inévitablement toutes d'une même ligne de fuite. Ligne de fuite est à prendre ici en une double signification, à la fois le point vers lequel le regard tend, vers lequel il converge et, en même temps, le point de focalisation qu'il ne peut pas atteindre, qui lui échappe et l'oblige à un déplacement, à une fuite devant la vision de l'objet et à un franchissement.

Il s'agit de la trace dans la mémoire collective et individuelle des images des camps d'extermination nazis, images dont vous savez le pouvoir de sidération. Des images absolument absentes et tout autant sur-présentes à la mémoire. Fin de la digression.

Voici un second commencement.

Je voudrais faire débuter mon propos en vous confiant cette fois la fable d'un aveu. Celui-ci. Personnellement, je n'éprouve pas de goût particulier, ni d'attirance pour ce que le sens commun entend aujourd'hui par le terme de transgression, c'est-à-dire la facilité convenue d'enfreindre un interdit. Pour ma part, je ne crois pas devoir valoriser la transgression ni dans les œuvres, ni dans les actes et pas non plus dans l'ordre du jugement comme ayant la valeur d'une norme. Et si, par définition, on donne au mot de transgression sa signification ancienne, acquise au treizième siècle dans la langue française, celle d'une violation de la loi divine, je suis plutôt resté, à rebours de l'actuel, une sorte d'adepte intempestif et démodé du respect dû à la chose sacrée et à la sacralité qui l'entoure, un opposant à la croyance en la facilité de pouvoir ou de devoir contracter quelque souillure. Autrement dit, dans un registre de langage qui est celui du grec antique, je ne me crois pas devoir être héroïque. Héros vient du grec *hieros* qui signifie sacré, *sacer* en latin. Or, comme vous le savez, ce mot a une signification ambivalente. Le sacré est à la fois ce qui désigne le surhumain, le surnaturel, comme vénérable et en même temps ce qui le tient séparé, le maintient à distance par la menace d'une souillure à son contact qui ne peut que susciter l'effroi. Ainsi le sacré est ce qui appartient à un domaine inviolable et interdit, digne de respect mais est aussi ce qui ne peut-être touché, atteint, rencontré sans être souillé, maudit. E. Durkheim écrivait : «Un être profane ne peut violer un interdit sans que la force religieuse dont il s'est indûment approché ne s'étende jusqu'à lui en établissant sur lui son empire. Mais comme, entre elle et lui, il y a antagonisme, il se trouve placé sous la dépendance d'une puissance hostile dont l'hostilité ne peut manquer de se manifester sous forme de réactions violentes qui tendent à le détruire. »[3] De sorte que le héros qui est la figure grecque d'un destin de transgression, est aussi un *sacripant*, un impie au destin néfaste, mot de la langue française qui dérive de celui de sacré et qui désignait autrefois un criminel. En ce sens, j'aurais peut-être préféré, moralement et esthétiquement, ne pas voir tout à fait abolie dans nos mœurs la distance circonspecte et l'enthousiasme que la sacralité appelait, ainsi que l'admiration et l'effroi qu'elle pouvait soulever en présence d'un lieu favorable à l'épiphanie du divin. C'est vous dire que je n'aime guère les profanations systématiques, même spectaculaires, que je n'en suis pas l'adepte. Peut-être est-ce là quelque marque persistante de puritanisme ? Mais l'abolition de l'interdit conservatoire quant à la frontière qui séparait autrefois l'humanité de la puissance divine, ou l'humain du Tout Autre, n'a pas a priori pour moi la valeur moderniste d'une norme absolue. Et, pour faire écho à la philosophie cartésienne, je dirais que ce serait là comme une sorte d'acte de prudence, en la circonstance d'un voyage hors de son propre pays, que d'accepter qu'il y ait encore des tabous, quelques interdits sacrés, même s'ils ne me sont pas toujours compréhensibles en une sorte de morale, comme le disait Descartes, par provision.[4] Par ailleurs, je n'aurai pas à vous inquiéter de faire figure d'en vouloir rétablir. Il n'en reste mentionnés parmi nous que très peu. L'actuelle hygiène sociale universelle, utilitaire, mercantile et sécuritaire, ne sait plus exactement de quelle divinité païenne elle arbore encore le nom ; elle a oublié son origine sacrale.

Pour autant, je vous avouerais que, pour moi, m'éloignant ici nettement de Durkheim, la sacralité n'est nullement réductible à ce que l'on appelle le sentiment religieux, à la valeur superstitieuse qu'auraient les interdits pour, je cite, « l'homme cultivé » qui « n'est pas dupe » et ne « s'abandonne pas aux superstitions que ces illusions tendent à déterminer ».[5] Le sacré ne se réduit pas non plus pour moi aux religions, ces institutions sociales ordonnées et officielles de la sacralité dont l'Histoire a montré, comme vous le savez, qu'elles dépendaient surtout de la structure des Etats ou des nécessités de l'ordre social. Dans une perspective toujours pour l'instant singulière, je dirais que, pour moi, ce qui fut surtout la figure du sacré, ce fut le travail de l'art, l'énergie, la pensée et l'imagination déployées dans la réalisation des œuvres d'art et leur diffusion. J'ai été effectivement, par ma formation personnelle, l'héritier et l'adepte de cette religion profane et subjective que, depuis le romantisme européen, on appelle l'art et qui fut marquée par l'idéal d'une production poétique de la vérité, ce que Alain Badiou a caractérisé comme un âge des poètes dont l'arche irait de Hölderlin jusqu'à P. Celan. En ce sens, c'est à la célébration profane du sacré qu'irait plutôt la faveur de mon jugement, à une certaine sacralisation par l'art de la chose profane comme c'est le cas au théâtre. On sait qu'est profane, *profanus* en langue latine, ce qui se tient devant le temple, hors de lui, ou bien ce que l'on a rendu à un usage non rituel en le désacralisant. Or, dès que l'on veut célébrer quelque chose, on n'est guère porté apparemment à faire de la transgression une norme de l'action ou de la pensée, bien que toute célébration soit paradoxalement aussi une transgression. Je ne ferai donc pas ici une apologie naïve ou partisane de la transgression et de son éventuel pouvoir de vérité quant à l'art.

Je n'endosserai pas non plus la posture d'une position conservatrice, voire réactionnaire. En ce cas, il s'agirait d'adopter une attitude dénonciatrice du contemporain, des modes, au bénéfice de l'ancien, de ce qui avait prétendument avant force et noblesse, rigueur et puissance, forme et cohérence et que le goût aurait du conserver comme norme de

l'actuel. On le sait, c'est aujourd'hui à cette place pour le grand public européen que se trouvent placés la peinture Impressionniste et quelques Fauves. Ils représentent ce qui devrait encore faire norme, cela dans un oubli presque total du scandale qu'avaient représenté pour le goût de leurs contemporains ces écoles de peinture. Enfin, je n'entrerai pas non plus dans la querelle portant sur la validité ou non de l'art contemporain. Elle suppose qu'il y ait quelque chose que l'on puisse caractériser en toute homogénéité comme un art contemporain, et non pas une diversité de gestes, d'actes et de productions, d'œuvres ou de non-œuvres, tous contemporains chronologiquement, mais tout aussi entre eux divers et hétéroclites. Pour ma part, je soutiendrai plutôt que, s'il y a toujours aujourd'hui de l'art et des artistes en activité, ainsi que des disciplines artistiques distinctes, et c'est là sans doute presque une évidence, il n'y a pas pour nous un art contemporain unique qui serait identifiable en sa généralité par son style et ses orientations, par ses formes d'expression, y compris en se limitant à un de ses domaines de production, par exemple la musique ou la photographie. Et c'est probablement aussi énoncer une seconde évidence, il n'y a que des œuvres ou des actes d'art d'aujourd'hui dans leur pluralité.

Car l'art n'est nullement moribond, malgré ceux qui durant le dix-neuvième et le vingtième siècle annoncèrent vigoureusement sa disparition prochaine du fait de son achèvement, de son épuisement et de sa vulgarisation. Au contraire de cela, les arts et les artistes ont fait preuve au vingtième siècle d'une très grande vigueur au travers des divers bouleversements qu'ils ont traversés sur les plans formel et technique. L'art a vécu durant ce siècle une situation de crise et de mise en crise très profonde de sa production. Ces crises ont procédé d'une remise en cause, au sein de l'art et de la culture, à la fois de la représentation de la réalité et de la figuration des choses, des formes et des techniques de réalisation des œuvres, ainsi que de leur statut et de leur matérialité. De telles crises sont également dues, comme vous le savez, à l'industrialisation de l'art, à son absorption partielle par la sphère de l'exploitation industrielle et technique des Biens, reproductrice, en une infinie désacralisation de son sens au profit d'un usage de l'art comme simple divertissement de masse ou comme source de profit, absorption à laquelle il aura du résister. De la sorte, la civilisation industrielle et technique, marchande, a inauguré le couple d'une opposition entre la voie devenue dominante et autorisée d'une infinie profanation du profane et, en réponse à celle-ci, une expression radicale profane utilisant la sacralité à des fins de subversion de l'ordre et dressée contre la première. Cette esthétique de profanation du profane mélange à de grossières transgressions, dépourvues de tout rapport incisif à la sacralité ou à son absence, la convention la plus stéréotypée et aussi la plus vide. Elle engendre une réalité sociale dont la transgression la plus notable, des plus paradoxale, serait qu'elle peut transgresser ses règles, se défaire de lois autrefois fondamentales, sans jamais avoir à se reconnaître transgressive et, tout autant, intimider ceux qui paraissent ne pas s'en remettre à ces normes de conformité qu'elle édicte sans cesse, la plupart du temps médiocres et quelconques, parfois discriminatoires et ségrégatives.

**Plan proposé**

Je me propose dans cet exposé de suivre un plan en trois parties. En premier lieu, je définirai la notion de transgression. En deuxième lieu, j'évoquerai différentes figures de transgression adoptées par l'art à travers l'Histoire. En troisième lieu, j'envisagerai la dimension transgressive de l'art moderne et contemporain et ses limites.

**1 - De la transgression**

Qu'est-ce donc qu'une transgression ? Par définition, est une transgression tout acte qui, littéralement, conduit à passer de l'autre côté, à dépasser ou à enfreindre quelque limite que l'on n'eut pas dû franchir. Transgresser, c'est étymologiquement dans la langue française du 16e siècle, franchir une borne, c'est-à-dire aussi violer une loi ou commettre une faute, un péché au sens théologique. En ce sens, il n'y a pas de transgression possible en l'absence de quelque loi, règle, interdit, que le coupable de transgression ne peut pas ne pas ignorer, même si initialement il n'en avait pas connaissance. L'acte de transgression à la fois nie la loi et en confirme l'existence. Il ne supprime pas ce qui est transgressé, mais bien au contraire en rappelle la présence, en signifie fortement l'existence. M. Foucault écrit : « La transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut (…) ; à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte. »[6] De sorte que toute transgression n'est pas l'abolition de la limite qu'elle s'efforce de franchir, mais au contraire sa réaffirmation, sa reconduite au risque de sa disparition. Il n'y aurait pas de transgression, s'il n'y avait cette confirmation de ce qui a été transgressé par le geste même de la transgression. En ce sens, il n'y a pas de transgression définitive dans laquelle on pourrait s'installer du fait de l'abolition d'une limite, car la limite est toujours à l'œuvre dans la transgression et ne peut se voir absolument supprimée. Tout franchissement transgressif implique une dichotomie, une dualité d'être à la fois sur la limite et en deçà d'elle puisqu'il est impossible de l'abolir. M. Foucault écrit encore : « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre. »[7]

Dans les formes religieuses élémentaires, la transgression est l'acte de profanation qui vient mêler le sacré et le profane, les contaminer en les rendant indistincts et ce faisant menacer l'ordre des choses. Par exemple confondre le monde des dieux et celui des hommes, mêler les morts et les vivants ou encore absorber un aliment interdit, réservé à un rituel spécifique. Plus précisément, comme l'indique E. Durkheim, ce qui ne doit pas être mêlé, c'est le sacré faste et le sacré néfaste, car « entre les choses sacrées il existe des rapports de disconvenance et d'incompatibilité ».[8] Le coupable de transgression appelle sur lui la vengeance de l'ordre sacré, des puissances et des forces qui le fondent, ordre dont l'acte impur qu'il a commis menace la conservation. La souillure contractée au contact du sacré doit conduire à un déchaînement du néfaste à l'encontre de son auteur et des siens ou bien à une destinée exceptionnelle qui le séparera des vivants ordinaires. Par son geste, il est, lui aussi, devenu un être *tabou*, un impie et un criminel, mais tout autant l'un de ceux qui participent du monde sacré et en confirment la puissance séparée, séparatrice. Le héros, cette figure de la transgression dans le mythe tragique en Grèce antique, est menacé de destruction car il a mis le monde en péril, il le menace de destruction. Tout autant, ce héros est transfiguré par son acte et devient, à l'égal d'un Dieu, une puissance surhumaine. La transgression n'est donc point l'abolition de ce qui est transgressé mais sa plus ample confirmation, y compris dans l'expérience de la malédiction. Défini de façon profane, l'art de la transgression consiste à savoir se porter sur une limite, pour l'enfreindre, afin de jouer de ses potentialités destructrices et re-créatrices, voire restauratrices.

La transgression n'est donc pas une mutation, comme il peut s'en produire dans le monde vivant naturel. La mutation ne transgresse pas, elle fait apparaître accidentellement et supprime par voie de conséquence, sans qu'il y ait eu la moindre confirmation de ce qui disparaît. La mutation provoque une substitution, mais par un effacement et une extinction de ce qui précédait. La transgression n'est pas non plus le résultat d'une évolution dont on pourrait attester de la nécessité en l'inscrivant dans une causalité explicative. Une évolution peut être motivée, produite par des conditions nécessaires qui en entraînent le cours et comporte donc une certaine prévisibilité. La transgression n'est guère prévisible, même si le discours de l'historien peut, après-coup, la réinscrire dans une certaine nécessité en montrant, par exemple, que l'avènement du vers libre dans la poésie du 19e siècle européen répondait à l'épuisement des formes littéraires classiques et romantiques. Pour Rimbaud et Verlaine, la rupture stylistique est bien une transgression, une rupture profane avec un idéal formel dont ils décrètent la fin par un désir insurrectionnel de régénération qui peut seul, selon eux, transfigurer le génie poétique et la langue. Mais, ce faisant, ils proclament une nouvelle loi sacrée pour la poésie, le devoir de bouleverser toutes les formes. Transgresser, c'est donc ne pas s'en tenir à la règle, c'est dévier par rapport à un code, à des formes préétablies, c'est vouloir pouvoir rompre avec ce qui fait loi et instaurer que cela ne soit plus, ne fasse plus loi afin de pouvoir jouir de cette loi au-delà de forme de la loi. La transgression procède d'une ambiguïté, elle n'est pas l'ennemie de ce qu'elle condamne, bien qu'elle le condamne de fait. Porteuse d'une rupture, elle vient le prolonger, le renouveler et le transfigurer au prix du sacrifice de son inviolabilité et d'une malédiction due à son acte. Elle confirme une nécessité sur laquelle l'existence d'une chose repose. En même temps, la transgression relève d'une certaine déviance par rapport à un code, à une règle, une coutume et apparaît comme une provocation aux yeux des tenants de la conformité ou de l'ordre.

Elle n'est pas pour autant une perversion, même si le sens commun tend à les confondre. En latin, nous l'avons vu, la *transgressio*, c'est l'action de passer de l'autre côté, de traverser, ou de commettre la faute de violer la loi divine. La perversion, du verbe latin *pervertire*, signifie « mettre sens dessus-dessous », invertir, bouleverser, troubler. L'intention qui l'anime est de « faire mal tourner », de convertir au vice. La perversion est une action de corruption, la falsification d'un texte ou la volonté délibérée de fausser la justice. La confusion des deux termes ne se peut que si l'on amalgame profanation et intention mauvaise, c'est-à-dire volonté de détruire pour nuire. Le héros grec, par exemple, n'a pas d'intentions mauvaises, il transgresse dans l'ignorance du mal et de la faute qu'il commet, souvent aveuglé par des dieux qui souhaitent sa perte. Il ne profite pas de son crime. La perversion suppose plutôt quelque profit escompté par celui qui la commet et un calcul d'impunité. Durkheim rappelle que la profanation n'appelle pas de condamnation humaine à l'encontre de son auteur. La sanction de l'acte est un mécanisme qui découle de l'ordre sacré des choses, son automaticité implique qu'il n'y ait nul profit à le commettre. Transgresser en ce sens, c'est s'exposer à la vengeance des dieux et à la punition funeste ou à une rédemption. Au contraire, la perversion s'ordonne à un calcul d'impunité qui n'est pas celui de l'immunité. La perversité ne croit que fort peu à l'ordre qu'elle transgresse, a son caractère séparé, elle croit seulement que celui-ci est au service de sa jouissance propre et qu'il n'y aura pas de conséquences fâcheuses à ses actes. Elle ne se prétend pas vicieuse, elle se présente toujours comme orthodoxe et conventionnelle, ne prétend pas au scandale, mais à la discrétion et au silence. Elle se prétend à l'abri de l'ordre et n'est pas en ce sens transgressive, ne visant nul renversement de la sacralité ou de la loi, car elle officie dans son ombre à l'encontre de ses victimes. Elle ne croit pas à la limite, parce qu'elle ne distingue pas la loi de son détournement et octroie à la profanation une valeur identique au respect du sacré, à l'illicite le statut de la loi. Elle subvertit la loi sans prétendre à la renverser et s'affirme prétendument conforme à elle. Ce n'est pas le cas de la transgression. Comme la profanation, la transgression menace ouvertement l'ordre des choses, l'ordre social et le consentement à sa dimension religieuse. Pour

transgresser quelque chose, il faut admettre *de facto* qu'il y a d'abord des règles, des conventions ou des lois et s'y refuser, les refuser, ou bien se trouver placé au sein d'un conflit entre des règles discordantes et contradictoires et devoir choisir les plus minoritaires contre celles qui sont dominantes, au risque de sa tranquillité. Transgresser ne se peut sans une relation intime à ce avec quoi on va rompre, que l'on va interrompre ou défaire. La transgression n'est pas négative, ni dialectique. Elle ne nie pas qu'il y ait de l'ordre, mais elle ne le reconnaît pas non plus, elle s'en sépare et s'oppose à lui en procédant de la loi même de cet ordre. La transgression ne se pose pas en alternative fondatrice d'un ordre différent de celui qu'elle transgresse afin de le supplanter. M. Foucault écrit : « Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence. »[9] Une transgression est un franchissement qui expose à une illimitation, mais non pas l'acte volontaire et négateur du renversement d'un ordre, une négation visant la suppression de la limite qu'elle outrepasse. L'illicite de la perversion n'est pas l'exposition à l'illimité et à ses périls, mais la répétition de la norme à des fins de plaisir et de cruauté. On ne peut donc pas les confondre.

Par définition la philosophie est souvent une activité tendanciellement transgressive. Elle se sépare du dogme, le récuse, y fait obstacle. Elle prend la liberté de penser quelque chose autrement, dans l'élan d'un scepticisme, d'une suspension du jugement qui permet la critique. Pour autant la philosophie n'est pas nécessairement subversive, elle ne vise pas à un renversement de l'ordre, mais plutôt à l'éclairer autrement en lui restituant ses principes méconnus. Et si ordre à renverser il y a, c'est parce que celui-ci lui apparaît fallacieux, erroné, injuste, inexact, voire déviant, c'est-à-dire en vérité désordre et illusion. C'est dans la perspective restauratrice d'un accès plus aigu à la chose même que la philosophie met en doute et récuse. Elle vise à rendre l'expérience vécue plus juste, distincte de l'erreur et de l'illusoire, voire du mal. Mais la philosophie, certes activité transgressive par elle-même, incrédulité, transgression du règne de l'opinion et de l'obéissance servile, ne procède jamais d'une transgression de la philosophie. Pour la philosophie, est transgression tout abandon de la discussion, toute rupture du pacte implicite de rationalité lié à l'échange de paroles et d'arguments, pour lui substituer une violence contre la vérité et les personnes qui en témoignent ou l'exigent. Une telle transgression est constituée par un refus du discours et de l'échange argumentatif dans l'intention de les supprimer. Or une telle violence est étrangère à la philosophie, même quand elle se fait cynique, transgressive, ou déploie les formes paradoxales d'une anti-philosophie. « Le véritable philosophe se moque de la philosophie » écrivait déjà Pascal.[10] Il n'y a donc pas en philosophie de transgression majeure possible du philosophe contre la philosophie, parce que la philosophie en elle-même est déjà toujours une déviance, un refus de l'ignorance, de l'arbitraire et de l'injustice commune. La philosophie parce qu'elle est transgression de la crédulité et de la servitude n'a pas besoin d'être transgression d'elle-même et de ses actes. Par ailleurs, si la philosophie peut justifier une subversion de l'ordre au nom de la justice et du vrai, elle ne la vise pas en tant que telle comme sa loi. Les philosophes sont plutôt légalistes, même quand ils sont des rebelles.

L'esthétique, quant à elle, c'est-à-dire la théorie raisonnée des formes et des lois de la sensibilité telle que l'art les donne à percevoir et à réfléchir, n'est pas en soi nécessairement transgressive. Dans ses figures classique et néoclassique, antique et pré-moderne, elle relève d'une recherche des principes de l'équilibre et de l'harmonie des formes, d'une régularité naturelle dont les productions de l'art seraient le lieu d'expression et la thématisation concrète sur le plan du sensible. Elle représente une exigence d'ajustement des productions de l'art à la nature des perceptions, à la recherche d'un « accord des facultés » au sein de la représentation du sensible, pour parler avec Kant, accord qui permet dans le sentiment de la beauté de voir converger l'intelligence et la sensibilité.[11] Dans un autre registre, celui du langage poétique, Baudelaire écrit : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté » ; il l'écrit au moment même ou les crises de la modernité font, de ce qui fut le programme d'un certain classicisme, déjà la forme d'une nostalgie.[12] Pour l'esthétique, les productions de l'art doivent montrer l'ajustement des formes et des perceptions, présenter la traduction mesurée et proportionnée d'une nature équilibrée perçue comme telle par la sensibilité du sujet humain. Si l'esthétique ne prétend pas au même titre que les sciences positives à l'exactitude, elle soutient un projet de justesse quant à la réalité sensible et au monde perçu subjectivement dont elle présuppose ontologiquement l'équilibre, le caractère réglé. Toute esthétique classique présuppose que le domaine sensible est susceptible de représentation ordonnée par des rapports constants, des ordres de mesure, des points de régularité, des référents exemplaires et des identités formelles.

Dans ce cadre, est transgression tout jeu, toute production qui remet en cause délibérément les règles de l'art et prétend à transposer les normes du goût en les déplaçant, en les déformant, en les récusant ou en cherchant à les détruire. Mais c'est là précisément désigner les conditions d'un autre cadre pour l'esthétique, d'un autre paradigme qui est celui de l'art contemporain ou post-moderne. Il est le contraire ou le renversement du précédent. Entre cette esthétique de la transgression voulue, actuelle, et celle de la conformation presque obligatoire de la sensibilité à l'idéal formel, ancienne, donc entre l'art contemporain et le classicisme, il y aura eu l'art moderne comme site historique de la crise des formes.

**2 – Des figures historiques de la transgression dans l'art et la culture**

Reprenons la question autrement, sans préjuger d'une théorie esthétique déjà constituée. Traçons en premier lieu un arc historique qui prendrait sa source dans l'art de la Renaissance et viendrait se prolonger jusqu'à nous, dans les sables et les remous, les fractures de la post-modernité.

Le modèle antique de l'art classique, auquel la Renaissance européenne va se référer, en le réinterprétant, avait écarté de l'expression artistique la démesure et le sublime, la puissance chaotique et le tumulte, la disproportion et l'irrégularité comme des maux à éviter parce qu'ils interdisent de distinguer le domaine humain de celui du divin. L'art ne pouvait que se tourner, en s'en détournant, de ce que le poète Hölderlin désignera à l'orée du 19e siècle comme « le monstrueux » et que l'on pourrait aussi nommer l'horreur du sacrilège. Pour le définir, il écrit : « comment le dieu et l'humain sont accouplés, et comment, toute limite abolie, la puissance de la nature et l'intérieur de l'humain deviennent un dans la colère, de telle sorte que le devenir-un illimité se purifie par un divorce illimité. »[13] Dans ce cadre, l'art transgressant la limite d'un interdit séparateur parce qu'il donne à voir la scène du divin, son extase, ne peut que se détourner d'un tel tumulte de réunion et de séparation, de confusion et de disjonction. Un tumulte dont on sait qu'il saisit de son vertige le héros tragique et le brise en l'écartant du monde humain, en le précipitant vivant parmi les morts et en l'exposant à d'obscures souffrances. L'art doit pouvoir s'éloigner de ce tumulte afin de donner forme au regard humain sur le monde et à la distance voilée qu'il réclame. Dans l'art antique, il s'agira donc d'un regard qui regarde à la frontière de ce qui ne se regarde pas, un regard doublement détourné, louche, qui sait la dimension d'effroi qu'il recèle, la part d'Autre qu'il appelle et qui s'en protège tout en s'y exposant dans l'ordre ostensible d'une célébration picturale de la beauté. L'écrivain P. Quignard parle fort bien de cela en nous rappelant ce que signifiait le mot *extremitas* dans la langue de Pline l'Ancien, terme que ce dernier emploie pour désigner le contour en peinture : « l'extrémité doit se tourner et s'achever de façon à donner l'impression qu'il y a autre chose derrière elle, et à voir même ce qu'elle cache ».[14] Souvent les peintures de ce temps sont des fresques qui représentent des personnages dont le regard se porte sur des choses qui ne sont pas directement représentées. Cette peinture se présente comme le regard d'un regard, le regard sur un regard qui regarde à l'extrémité, en tenant à distance ce qui est regardé, mais déjà infiniment présent. Les regards sont présentés voilés ou détournés, orientés de côté. Transgressifs et fascinés donc.

Transposé dans le vocabulaire théologique latin, on peut dire qu'il s'agissait aussi dans l'art de pouvoir préserver et soutenir la différence entre la monstration du *tremendum* et l'appel au *fascinans*, c'est-à-dire opposer la présentation de l'horreur tragique et l'octroi de l'ivresse sainte dionysiaque. Car la divinité a toujours ce double aspect, comme nous le rappelle R. Caillois, de posséder en elle un élément terrible qui écarte et un autre captivant qui attire.[15] Le premier nous précipite dans l'effroi et la destruction, dans la culpabilité, le second nous entraîne dans la célébration des plaisirs et de l'amour, dans l'extase et la communion, dans le pardon. De sorte que si le sacré est marqué par le rapport d'interdiction et la menace d'une transgression néfaste tenant l'humain à distance, il est aussi déterminé inversement par la promesse de protection et de communion qui peut être acquise à son contact dans certaines circonstances ritualisées. L'interdit de la scène sacrale se double donc de quelque rituel sacrificiel, le faste d'une transgression autorisée permettant la régénération. Il y a donc deux formes de sacralité, une de respect et une seconde de transgression.

Revenons à notre perspective historisée. Si l'on reprend le schéma historique hégélien bien connu, l'art aurait traversé trois phases dialectiquement reliées.[16] Il serait allé de la prolifération formelle, archaïque et sublime, à l'art classique antique, équilibre de la forme et du sensible, suivie de l'émergence de l'art romantique ou chrétien, marqué par l'affirmation du drame subjectif individuel du salut et dressé contre l'équilibre trop abstrait des formes. Autrement dit, se seraient succédés un art sacré profane premier, un équilibre harmonieux et réglé du profane et du sacré second, suivis d'un refus de la forme sacralisée au nom du salut individuel, profane. Ou encore, les arts, à travers un processus historique, auraient été le règne d'un divin naturel sublime, puis l'opposition équilibrée du divin et de l'humain, suivie du désir humain d'accéder au divin dans le monde vécu. L'intérêt d'un tel schéma, c'est qu'il nous montre que l'opposition du sacré et du profane, dans l'art, conduit nécessairement à la transgression de leur opposition, de leur distinction et que l'émergence d'un art subjectivé, moderne, conduit à une contestation des formes de l'art sacralisées, classiques, et donc là aussi également à leur transgression. Pour autant, cette dernière transgression fait alors réapparaître le vertige du sublime à un âge où les dieux se sont retirés du monde, et où, de ce fait, l'effroi tragique se révèle comme un face à face avec l'absence ou avec l'absent. Ce que Hegel avait appelé la conscience malheureuse, marquée par la mort et la négativité. L'histoire et l'art nous auraient ainsi conduit, conjointement, du règne de la forme brute, monumentale, inhumaine et sacrée, éternelle, à la dissociation du sujet humain vivant, historique, de toute contrainte formelle, afin d'affirmer dans l'ordre sensible profane la figure de sa liberté, au prix d'une expérience poétique de son humanité, dramatique et intense, singulière. Expérience moderne dans laquelle et pour laquelle l'œuvre d'art va devenir le vecteur essentiel de son expression. Mais nous ne retiendrons pas la chronologie hégélienne comme exacte, elle a

ici seulement valeur d'un modèle structural permettant de développer l'analyse. En ne nous situant que dans une esthétique de la modernité, purement moderne, tendons l'arc qui va pour nous de la Renaissance à la Post-modernité, de la chapelle Brancacci, à Florence, jusqu'à l'actuel, jusqu'à Rothko, De Kooning, Bacon et Boltanski ou beaucoup d'autres, de la fin du 14e siècle à ce début du 21e siècle.

Proposons un tableau à deux faces.

La Renaissance fut l'inscription du sujet humain individualisé dans la forme d'une nature lumineuse et presque clémente soumise à Dieu et aux hommes, le mélange des bonheurs de la chair à la promesse spirituelle du salut, le spirituel et le temporel croisés dans le milieu géométrisé d'une perspective équilibrée, soutenue par le jeu des couleurs, des figures, des paysages, par la foi en un récit renouvelé de la création du monde, chrétien et païen tout à la fois. La Renaissance a déployé la concordance, encore tenue à ce moment de l'Histoire, du profane et du sacré, au bord d'une profanation annoncée des interdits figuratifs de la religion, d'une profanation du sacré qui advient et que l'abondance des images, déjà, provoque. Dürer peint son autoportrait en figure christique. C'est une des extrémités de l'arc, à l'autre, ceci que vous connaissez.

Un tourbillon de figures et de formes, un art de la rupture, anti-naturaliste, hostile à toute évidence représentative. Un art qui prône le surgissement de l'infra-figural, le jeu des matières ou une composition hyper-formelle. Il exalte le langage et les signes, destitue non seulement toutes les normes et les conventions identifiables comme modèles, mais en vient à récuser les formes mêmes de la production d'œuvres et d'objets d'art, mélangeant la caricature et le pastiche d'art, la reproduction en série et l'original, le geste et l'objet, la matière de la composition, le sujet visé et aussi les disciplines, les domaines. Un art qui se livre à l'exposition directe du corps sexuel, mortel, festif et criminel, sans voile formel, ni protection rituelle. Un art de la jouissance dionysiaque, exalté, devenu exhibition de son réel et subversion de sa propre identité. Une expérience profane sans sacralité, toujours au bord de sa propre profanation. Le monde de la transgression ou d'une esthétique affirmée comme telle, transgressive.

Défaire et déconstruire, rejeter et annuler, disperser et provoquer, renouveler et réinventer ; par souci de liberté, de rupture et d'indépendance, l'art et les artistes, depuis la déclaration d'incendie rimbaldienne contre l'ordre moral et esthétique, auront remis en cause l'art dans toutes ses formes et envisagé sa disparition, sa définitive suppression ou extinction par un épuisement de son objet et de sa nécessité. Entre l'émergence d'un idéal formel renouvelé par les techniques et les sciences mathématiques naissantes, l'accession du spirituel mystique au vivant charnel du corps, d'un côté de l'arc, et, de l'autre, l'hypothèse extrême, *extremitas*, d'une destruction intégrale de toute représentation du subjectif, du sensible, du corporel, du charnel, de l'affect, la culture européenne a traversé la période qui va du pré-moderne au post-moderne. Nous sommes devenus, dans la seconde moitié du 20e siècle, les contemporains d'un art hanté par la disparition de la vie sensible dans l'impossibilité objective, le règne universel de la chose sans art, impossible à transposer. Le grotesque culte du « toujours plus d'émotion et d'images » qui nous environne en atteste, comme s'il fallait désormais saturer et recouvrir notre perception sensible, trop crue, d'une intensité provoquée par des perceptions sensorielles artificielles. L'idéal d'une harmonie spirituelle de la chair et du vivant humain nous a quittés, s'est rompu d'une part devant la violence générale de l'histoire contre les personnes, les œuvres, les corps et les peuples et d'autre part du fait de l'irruption des techniques dans la production de notre réalité. C'est pourquoi Foucault peut définir la transgression comme : « une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré ».[17] Il tend donc à en réduire le sens à sa spécificité moderne ou contemporaine. Pour Foucault, la transgression cesse d'être de nature dialectique, la négation de ce qui a été abandonné et transgressé, parce il n'y a plus de sacralité identifiable à laquelle l'art serait opposé. Pour autant, le geste de transgression reste dans cette définition indéfectiblement relié à celui de la profanation, et cela malgré le retrait de la sacralité comme instance positive de la culture et de la société.

Cette définition restrictive de la transgression n'interdit pas de donner aux différentes ruptures de l'art à travers l'histoire moderne une valeur transgressive, profane. La transgression serait alors le travail du profane dans l'art, en tant que toujours déjà à l'œuvre et séparé du référent cultuel, religieux et moral. De plus, il faut insister sur cela, les normes de l'art ne sont pas tant les croyances dominantes d'une époque qu'il reflète certes et qui le gouvernent plus ou moins, que les lois et les formes de sa propre production. Par exemple, le fait d'avoir recours ou non à la perspective géométrique et à la mise en scène des mouvements dans la figuration. Or la transgression dans l'art est le plus souvent une remise en cause formelle de ses propres critères de composition et de réalisation, donc des normes du goût. Quant à l'actuelle orientation profane de l'art et de la civilisation, en l'absence de sacralité positive, si elle nous apparaît comme une profanation du profane, une transgression généralisée, c'est en tant qu'elle fait suite à un ensemble de ruptures et de transgressions des interdits de la culture et de la représentation depuis la Renaissance. A un ensemble de désappropriations aussi.

Ces ruptures se comprennent tout autant comme des basculements historiques au sein des sociétés et de la culture commune, que comme des gestes de transgression réalisés

par les artistes au sein même des dispositifs esthétiques. J.-L. Nancy nous le rappelle, l'art chrétien médiéval était fondé sur une célébration du spirituel et de la parole qui enjoignait de tenir l'image et le visible à distance, par souci de sacraliser l'existence.[18] L'image ne devait être que sainte. La Renaissance va rompre avec cet interdit en déployant une spiritualisation profane du visible dans l'art. Elle naturalise le sensible et expose le corps vivant à sa réalité profane, tout en ouvrant à la perspective nouvelle d'une sacralisation enchantée du profane. C'est déjà là une transgression, bien qu'elle soit la profanation d'un sacré religieux encore vivant. Le Classicisme, qu'elle engendre et qui lui succède, va accroître cette rupture en orientant le regard sur les choses et leur représentation vers une objectivation du visible, vers un réalisme objectif et une figuration mathématisée qui est maîtrise et pénétration du monde perçu et vécu. Seconde transgression, le réel devient perméable au regard, aux sciences et aux techniques et se voit peu à peu délester de sa part enchanteresse et mystérieuse pour donner à voir les choses et les phénomènes et non plus la création. La nature se dévoile. La désacralisation progresse et renverse l'ancienne poétisation du monde acquise dans l'humanisme contre la religion. Le Baroque voudra reconduire la splendeur des choses et des corps, une mystique sensuelle et spirituelle du monde, il ne pourra qu'engendrer le clair-obscur d'une nuit mélancolique qui éloigne l'homme de Dieu en lui dévoilant le drame de la chair morte et ses turpitudes. C'est donc une dialectique nouvelle qui se déploie jusqu'au 19e siècle, celle du monde moderne et de sa modernité, dialectique qui oppose une transfiguration profane du visuel, subjective et imaginaire, intériorisée, à la transformation du visible en une image objective formelle, en une « image de synthèse » souhaitée par la science comme l'écrit J.-L. Nancy en se référant à Kant. Elle va s'avérer, cette image, indifférente à toute sacralité, destructrice de celle-ci et peu à peu violemment transgressive des lois de l'art.

Troisième rupture et transgression, la modernité se voit à son tour récusée et confortée par le modernisme de ce que l'on appelle l'art Moderne et qui commencerait à partir de 1870. La société industrielle entraîne l'art vers une démarche de transgression de ses formes propres, vers une négation de son pouvoir de transposition et d'imitation des choses par les moyens de l'art. L'apparition de la photographie, par exemple, va ainsi provoquer une mutation des conditions de production de la peinture et entraîner une rupture formelle. L'art va se radicaliser dans ses exigences de représentation, soit du côté du sujet qui perçoit et ressent, soit du côté du représenté. Pour cela l'art va remettre en cause ses propres règles de composition et de figuration. L'art va affirmer un droit à la transgression de ses propres formes par une exigence plus intense de fidélité au monde. La représentation va se voir déterminée par l'idéal d'une représentation objective et matérielle du perçu, en même temps que par un objectivisme figuratif et figural qui tend à récuser l'art lui-même comme expérience intime sacralisée. L'exigence de ne dire et ne montrer que le seul réel tend à enlever à l'art toute valeur sacrale, y compris celle à laquelle il prétend encore et qu'il a arraché à la religion, cette sacralisation du profane qui a commencé avec la Renaissance. De manière ultime, elle aura engendré une vision religieuse de l'art sous la forme, enthousiaste, du Romantisme ou, précieuse, de l'art pour l'art au 19e siècle. Cette tension interne d'un art en proie au modernisme, va le conduire à l'abandon du réalisme et à l'épreuve d'une formidable crise de la représentation. Cette dernière, vous le savez, est contemporaine des catastrophes politiques et sociales du 20e siècle et en est inséparable. Dès lors, on assiste à un retour du sentiment tragique dans la conscience occidentale et à la naissance d'une esthétique mêlant la jubilation et l'effroi devant le réel du monde, ou exhibant la futilité de l'objet et des images. La parodie, la satire et la tragédie vont devenir les trois Parques d'un art du vingtième siècle résolument anti-classique qui s'éloigne de l'épique et du lyrique, de l'ode et de l'épopée, du dramatique et du romanesque. Pour parler avec les mots de Nietzsche, le dionysiaque va venir submerger l'apollinien.

L'art moderne apparaît maintenant comme celui qui vient transgresser, non plus l'interdit sacré de représenter, mais, à l'inverse, le consensus rationnel autour de la possibilité de la représentation et des canons de l'art, en une succession de gestes de transgression. De ces transgressions successives des modernes, la sociologue N. Heinich nous en présente une recension assez exhaustive dans l'art de peindre : « Transgression des canons académiques de la représentation par l'impressionnisme ; transgression des codes de figuration des couleurs par le fauvisme, puis de figuration des volumes par le cubisme ; transgression des normes d'objectivité de la figuration par l'expressionnisme ; transgression des valeurs humanistes par le futurisme, des critères du sérieux par le dadaïsme ou du vraisemblable par le surréalisme ; transgression de l'impératif de figuration par les différentes abstractions, depuis le suprématisme ou le constructivisme jusqu'à l'expressionnisme abstrait : génération après génération, l'art moderne met en crise, en les transgressant, les principes canoniques de l'art. Et provoque ce faisant des scandales. »[19] Pour autant, l'inconvénient d'une telle recension est qu'elle se limite à n'être que descriptive. Elle ne saisit pas l'unité d'un processus, celui que la philosophie a nommé la crise du sujet de la rationalité occidentale, crise dont l'art dans son ensemble lui aussi s'est emparé pour en déployer peu à peu toutes les conséquences. La production artistique à partir de ce moment, de 1870 à 1930, et après, va cesser de ressembler à quelque chose, de prétendre à simuler la réalité ou à illustrer le monde, en se libérant des contraintes de l'ordre de la représentation et de ses formes, contraintes qui ont constitué la modernité depuis le 17e siècle, depuis l'art classique. N. Heinich écrit encore : « Les scandales de la modernité ont ceci de spécifique qu'ils ne touchent plus tant à la nature de ce qui est représenté […] qu'à la dimension proprement plastique de la figuration :

technique, style, picturalité. »[20] C'est vrai, mais comment ne pas penser que cette diffraction des figures et des modalités du représenté est indissociable de ce qui récuse la représentation et que l'un est la conséquence de l'autre. De plus, on objectera à N. Heinich que ce n'est pas l'art qui est scandaleux. Le scandale, l'obstacle ou le piège rencontré par l'art, c'est l'irruption d'une expérience et d'une pensée du sensible et du réel qui provoque de telles ruptures.

Enfin, la dernière de ces figures historiques de la transgression, ce serait la transgression par l'art de l'art lui-même. La figure d'un art qui romprait avec l'art lui-même et ses différentes institutions, avec sa possibilité même et qu'on pourrait dire post-moderne, parce qu'il joue de son simulacre ou de son extinction. Pour N. Heinich, ce serait, cette fois, le paradigme de l'art contemporain, art qui jouerait abusivement de ses frontières. Elle écrit : « Après les codes de la représentation classique, puis de la figuration elle-même, ce sont les frontières de l'art en tant que tel qui vont être systématiquement mises à l'épreuve à partir de la seconde guerre mondiale : frontières dont l'art contemporain contribuera ce faisant à révéler les composantes. »[21] Nous préférons pour notre part ne pas dissocier cette évolution, certes aggravante et de nature seconde, de l'expérience qui lui est sous-jacente et antérieure. Il s'agit de la naissance, dans l'art du 20e siècle, autour du premier conflit mondial, d'un art qui porte déjà en lui ses conséquences post-modernes. Il s'agit d'un art que je nommerai de l'extrême contemporain, étranger aux questions de la représentation et du beau, ainsi qu'à celle de l'œuvre. Il est tourné, cette fois, en rupture farouche avec la réalité commune, vers le seul réel, au bord de l'innommable, de la chose défigurée et défigurante. Il procède du constat objectif de la déficience d'un monde prétendument constitué et de toutes ses instances instituées. Il faut ici se souvenir à ce propos des mots du poète Antonin Artaud qui écrivait : « Et d'où vient cet abjection de saleté ? De ce que le monde n'est pas encore constitué ou de ce que l'homme n'a qu'une petite idée du monde et qu'il veut éternellement la garder ».[22]

Un tel art, certes de nature profane, n'est plus de l'ordre de la profanation, il s'agit plutôt pour lui d'un forçage du réel qui implique tout autant d'actes, d'actions que de productions formelles et mêmes picturales, mais déplacés. Quels sont ses caractères principaux ? C'est un art résolument profane, qui, en un certain sens, ne prétend plus à transgression. Pour quoi ? Contrairement à l'interprétation qu'on en fait, il ne vise pas à rompre un interdit, à régler ses comptes avec les canons d'une esthétique précédente. Il vise à restituer. Il s'agit pour lui d'atteindre au plus réel en se portant sur la limite du visible afin d'exposer, selon les mots de G. Wajcman « le socle d'absence sur quoi repose le visible ». Pour cela, il lui faut se défaire des oripeaux de la réalité ou des signes et des moyens d'une interprétation visualisée du visible, d'un plein de sens du regard. Il lui faut aborder ce que G. Wajcman, toujours, nomme un « manque-à-voir de l'objet » dont notre « désir-de-voir » serait le corrélat.[23] Il écrit : « En définitive, au regard des œuvres-de-l'art modernes, il me semble donc justifié de les concevoir comme animées, positivement, d'un double déficit, une « déflation sémantique » […] et un déficit d'image, une déflation imaginaire. »[24] Une telle déflation présente un « double visage » dont les faces peuvent se voir reliées, mais aussi dissociées. Ce qui, selon lui, explique qu'elle peut à la fois engendrer l'inflation sémantique de l'abstraction ou le mutisme de l'hyperréalisme. Un tel art, dit-il encore, « consiste à fabriquer des objets avec l'absence, du visible avec du manque-à-voir, du dur avec un trou, de l'art avec du déchet, du grand avec de l'horreur. »[25] D'un tel art peut-on encore dire qu'il soit une transgression, une violation de l'interdit ? Ne relève-t-il pas plutôt d'une volonté de témoigner, d'intercéder, voire d'une exigence brûlante et sincère de vérité ? Le témoignage serait-il lui-même transgressif ? Car si transgression il y a, elle serait ici dans la volonté manifestée par l'art de rendre éminemment visible ce qui se dérobe à la visibilité. Au-delà de toutes les censures.

**3 – Principes d'analyse de la transgression dans l'art contemporain**

Encore une fois, qu'est-ce que la transgression dans l'art ou que la transgression de l'art ? L'art peut être transgression de quelque chose qui lui est extérieur, mais le plus souvent, nous l'avons dit, il est d'abord une transgression de l'art lui-même et de ses règles. Transgresser dans l'art, c'est franchir l'interdiction conventionnelle d'une invariance de la règle ou de la forme, des canons d'un genre. Or le double dessein de devoir échapper au cadre et de devoir en reconduire un, fut la loi paradoxale de l'art au cours de la modernité. En cela, l'art moderne aura été structuré par une dialectique de l'observance de la règle, naturaliste et figurative, et de sa transgression, de sa subversion moderniste, artificielle et abstraite, formaliste. La transgression dans l'art est née d'un renversement de l'ordre sacré par l'art, du renversement d'un monde sacralisé par la religion au profit d'une resacralisation profane de l'existence dont il fut l'artisan. La première transgression de l'art, antérieure à la modernité, fut d'écarter l'interdit de transgresser la loi religieuse, par une transgression des règles formelles d'un art sacralisé pour le culte et étroitement codifié.

Or nous sommes à un âge ou la représentation de la réalité au moyen des techniques audiovisuelles est omniprésente et incessante. La présence de rituels et de célébrations sacrales autour de la représentation n'est plus qu'un aspect mineur de l'expérience sociale et, quand il a lieu d'être, ce sont les médias audiovisuels qui le présentent comme tel. Les

différences du licite et de l'interdit sont devenues moins nettes sur le plan des formes représentées, de la production d'images et, sur le plan politique, la société se donne à voir comme potentiellement transgressive, tendanciellement anomique. Sur le plan juridique, les instances judiciaires et politiques ne cessent d'intervenir pour délimiter l'usage des images et en proscrire certaines, confondant la représentation et les actes. Il nous est devenu difficile de dire ce qu'est une transgression dans l'ordre de la représentation, et ce qu'elle serait dans l'art. L'hypothèse d'une visualité intégrale du monde est devenue notre réalité apparente, toute frontière ayant été presque abolie entre le dérobé et le dévoilé, entre le caché et le visible, selon la loi d'un pouvoir-tout-montrer qui s'est substitué à la sacralité. Il se tient d'ailleurs à la même place qu'elle, celle du *medium*. Car la mise en crise de la représentation par l'art moderne, corrélative de la perte pour les œuvres de leur *aura*, n'a nullement empêché la généralisation sur le plan social d'une expérience de la réalité fondée sur les techniques visuelles de représentation et de reproduction. Nous sommes plus que jamais à l'ère désignée par W. Benjamin comme celle de « la reproductibilité technique », même si celle-ci est maintenant passée de l'impression et du photogramme aux formes du virtuel, grâce à l'informatique.[26] Elle croît même de façon exponentielle en franchissant les limites les plus inouïes des corps et des matières, des distances et des proportions, des supports et des perceptions. Rien n'échappe plus à l'intercession de l'image et certains donnent à voir leur existence privée filmée et diffusée sur Internet. L'ordre de la représentation, qui est aussi celui de la circulation des images, paraît aujourd'hui hors normes, transgressif, mais d'une transgression qui ne détiendrait plus le principe de sa limite et qui, de ce fait, cesserait d'être une transgression pour devenir contamination quelconque et indifférente par la chose rencontrée. Nous sommes alimentés continûment en images-chocs horribles par une télé-visualité omniprésente, perforés par des intrusions dans l'intime du corps, exhibés au dehors en toutes nos parties comme cadavres plastinés, confrontés à la mise en images de toute sexualité et sollicités pour nous faire les spectateurs de pratiques-spectacles transgressives, parce qu'anti-intimes, ou les personnes sont livrées au voyeurisme et à l'exhibition. L'ensemble de ces pratiques aura déployé autour de nous une sorte d' « obscurantisme de la surexposition », comme le nomme très justement P. Virilio.[27]

Héritière d'un siècle de ruptures de l'art avec ses contraintes propres, confrontée à la violence déterritorialisante des systèmes de communication, la tentation de l'art contemporain, dans la seconde moitié du 20e siècle, aura été de rechercher l'ultime rupture, de tendre à surenchérir sur les précédentes, afin de sauver sa liberté formelle et son existence. La ligne de fuite. Une telle recherche, située aux limites formelles de la figuration et de la réalisation de l'objet œuvre, a pu se voir caractérisée comme une évolution de l'art vers sa propre subversion, un art du rejet de l'art, un anti-art. Il ne s'est plus agi seulement de la subversion de la représentation, des canons du goût et de la composition, mais de ce qui allait tendre jusqu'à une « esthétique de la disparition » comme l'écrit encore P. Virilio. Une telle esthétique, remettant en cause toute possibilité d'art identifiable comme tel, était donc en son principe évidemment transgressive. De la sorte, la transgression est devenue l'épreuve systématique du franchissement, voire la recherche des dernières frontières de l'interdit, un idéal, en art, de la transgression comme forme de la production. Ce faisant, la transgression changeait de nature. Il ne s'est plus seulement agi de choquer ou d'expérimenter sur les bords, mais de travailler sur l'abolition de la limite, voire à l'abolition de la limite. Pour comprendre cela, il faut donc opposer et distinguer plusieurs figures de la transgression. Je les dirai moderne et post-moderne.

Du côté du moderne.

Premier cas, transgresser, c'est choquer pour rompre, pour renouveler, pour émanciper. Il s'agit de choquer la sensibilité et les croyances du public ou le goût de celui-ci, ce qui présuppose l'existence de normes fortes autour d'un sacré de respect, autour de conceptions réglées du goût, admises et méconnues, sacralisées comme le sont les normes et les interdits. Ici, la transgression nous renvoie à la destinée de l'artiste maudit, souillé de son acte, ou à la figure du rebelle proscrit, subversif et visionnaire. La transgression est alors encore de nature prométhéenne, l'artiste est l'inventeur d'un monde nouveau dérobé aux dieux, aux pouvoirs, aux lois obtuses et aux superstitions pieuses. Il est un « voleur de feu », ainsi le nomme Rimbaud en référence au mythe grec.

Deuxième cas, transgresser, c'est encore expérimenter aux limites d'un impossible à faire ou à dire, et qui expose à un ordre supérieur de l'expérience et de la vie, caché et dissimulé dans les rituels du sacré, à l'expérience d'une souveraineté. G. Bataille écrit : « Souveraineté désigne le mouvement de violence libre et intérieurement déchirante qui anime la totalité, se résout en larmes, en extase et en éclats de rire et révèle l'impossible dans le rire, l'extase, ou les larmes. »[28] Ici, l'art franchit pour accomplir, détruit pour révéler en se sachant de nature religieuse, déterminé par la dialectique du profane et du sacré et fondateur d'une mystique sans Dieu, d'un art festif et païen qui se pose en destructeur pour transfigurer l'existence humaine tout entière.

Du côté post-moderne.

Premier cas, sans qu'il soit possible de le séparer nettement des deux précédents, transgresser, c'est abolir la limite, c'est supprimer la résistance de la limite, de la forme,

en lui attribuant une valeur désuète ou de nullité radicale. Non seulement cette démarche vient jouer par rapport à la valeur sociale de l'art, mais aussi par rapport à ses contraintes propres de réalisation. On atteindrait ici hypothétiquement un point où il n'y aurait plus ni interdits ni normes, ni figures ni représentation, ni non plus de formes organisées, voire seulement une vertigineuse absence d'objet et de limites quant aux actes de l'art ? L'art serait-il alors parvenu au-delà de toute chose tangible et visible, à n'être plus que performance et affects, un pur vouloir, voire devenu l'expression d'une énergie pure dématérialisée ? C'est là atteindre à un point de crise d'une grande difficulté pour la pensée et l'esthétique. Il est sans précédent dans l'expérience artistique depuis la Renaissance et il met en crise le point de crise de la modernité par son redoublement, répétition au sein de la crise, de la crise d'une crise. Précisons, l'abolition de la limite dans l'art peut se poser sur deux plans qui déterminent tous deux l'existence de l'art. D'une part, elle se pose sur celui du donner à voir ou à entendre, de la monstration, du représenté, qui tend à délivrer, y compris à minima, quelque produit ou à empêcher l'exhibition et la réalisation de certains objets dans le circuit de l'art. D'autre part, elle se pose sur le plan du faire, de l'acte de réalisation, qui tend, lui, à faire exister des procédés, des techniques de réalisation, à prouver un certain savoir-faire, à permettre certains actes et à empêcher d'autres. L'abolition de la limite ouvre ici à un art presque sans œuvre et sans métier, à un art sans tabous, ni formels ni pratiques, qui serait tout de même encore un art, à un art de l'art. Un art ou l'œuvre serait paradoxalement la fabrication efficace et effective d'un non-objet et l'acte de production de l'œuvre, une action réelle sans véritable réalisation d'objet.

Deuxième cas, transgresser, c'est contempler le quelconque, l'insipide ou l'abject, la laideur et la bêtise et s'en servir pour produire des œuvres qui les exhibent et s'en déprennent. Les critères d'aboutissement des œuvres ne seraient plus ici qu'elles soient dotées de qualités formelles identifiables, ni la preuve d'un respect de l'œuvre d'art comme produit fini spécifique, qualitativement distinct d'autres objets. L'insipide ou le quelconque, seraient désormais les matériaux de l'art, qu'il soit fait d'impressions sensorielles, d'affects, d'éléments concrets prélevés dans la réalité : images, sons, objets, fragments, débris, écrits, dessins, récits, etc. L'art s'affirme ici comme l'expression d'une transgression renouvelée de l'ordre culturel. Il apparaît comme en rupture avec les valeurs de l'industrie culturelle, cette production massive de marchandises d'art et de biens culturels, prolifération confuse de choses indistinctes, substituables. Car cette industrie a pu abolir la spécificité de l'œuvre d'art et son éthique dérobée, sa valeur singulière, jamais mercantile, dont elle tient son sens. La généralisation du marché des biens culturels abolit les paramètres du goût, de l'interprétation, les rituels de la réception et détruit l'indépendance de l'art. Elle le fait au bénéfice d'une jouissance sans idées et d'une diffusion sans bornes de produits conventionnels et mal formés, certes divertissants, voire agréables, mais édifiants de banale conformité et de soumission aux objets. Cette seconde transgression agit sur les normes de la production d'objets d'art pour échapper à la dilution dans la médiocrité et la nullité, au risque de la simuler sur ses bords, de se déliter dans le quelconque.

Or quelles sont les étranges conséquences de tout cela ? Du fait d'un abus des possibles formels et pratiques d'un art de transgression, d'un art de la transgression, pour une part l'art est devenu, au bord de son épuisement, essentiellement à son tour ironique et cynique, caricatural et simulateur, voire de même nature morale que les agents de l'industrie culturelle. On connaît, chez ces agents, la posture nihiliste et l'indifférence à la singularité des œuvres et des personnes qui sont les leurs. Ce faisant, l'art a paradoxalement perdu son caractère transgressif par une inversion dialectique. Le recours à la transgression généralisée, par un art déjà trop profane, aurait supprimé la transgression, par une profanation du profane dont, en littérature M. Houellebecq est l'une des figures emblématique tardive, attitrée. A cette figure répond exactement, à l'inverse, celle de ce simulacre kitsch, restaurateur du sacré, dont vous savez l'actuel succès mondial au cinéma et dans la littérature. En ce sens, la transgression revendiquée aurait cessé d'être d'actualité et c'est pourquoi l'art contemporain évoluerait maintenant vers d'autres orientations.

En voici quelques-unes succinctement présentées.

La première est celle d'une fidélité décalée à l'art précédent, à travers son imitation partielle ou sa reconduite en citation, de façon un peu formelle et ironique, mais véritable. Quelques exemples pour la France, J. Echenoz et J.-P. Toussaint, P. Sollers en littérature de style moderne, P. Quignard en style classique, ou R. Goldring en peinture. Je l'appellerai néoclassique. Elle comporte la réactualisation de procédés de composition et de figuration de l'art passé, procédés antérieurs à l'art moderne ou à l'origine de son émergence. Ils apparaissent mêlés étroitement à des procédés techniques modernes. Par exemple en peinture, le recours à la photographie. Cette orientation n'est nullement celle d'un art académique, il ne faut pas les confondre. L'académisme d'aujourd'hui relève de l'imitation plate et de la répétition à l'identique des œuvres des années vingt, jusqu'aux années soixante, *ad nauseam*.

La seconde est celle d'une avancée expérimentale qui nécessite de se servir des nouvelles technologies pour réinventer, ou capter l'état de la sensibilité et du corps, sans céder à une fascination pour les procédés de la technique, ni pour l'exploitation industrielle des

réalisations. Cela n'est pas totalement nouveau, mais l'informatisation a modifié les paramètres de l'art expérimental. Il s'agit de déceler la structure nouvelle des perceptions, du psychisme, des mouvements du corps et des sociétés, de la langue, de la subjectivité, depuis l'explosion de la mutation informatique et des appareillages automatiques de visualisation et de symbolisation, ainsi que des industries culturelles. Elle n'est pas tournée vers le postulat d'une révolution formelle radicale de l'art, comme dans les années soixante, mais vers l'observation de la modification des formes de la perception et de l'existence et essaie d'en dériver une analyse de ses conséquences formelles en art. C'est soit un art de l'observation, clinique et sophistiqué, soit un art de l'expérimentation et d'intervention. En littérature, F. Bon et R. Morgiève, en danse L. Marthouret, en photographie M. Parr. Cette orientation, expérimentale et/ou d'observation, nécessite de pouvoir disposer de contraintes formelles fortes et de maîtriser des systèmes de langage et d'expression déjà établis, sans chercher nécessairement à s'en défaire. Ce sont ici ceux de la modernité qui font référence. Là aussi, on trouvera des éléments de ce néo-classicisme de fidélité.

La troisième est de transgresser l'obligation à la transgression, de nier la quasi-obligation à la déviance et au scandale qu'elle est devenue, en perdant peu à peu cette valeur de différence non dialectique que lui attribue Foucault à partir de G. Bataille. Cette puissance de différentiation était due à la nouveauté ancienne, fructueuse et insurgée, archaïque et actuelle, intemporelle, de la transgression à l'âge du monde profane. Pour Bataille, l'expérience de la transgression était bien de mêler à l'image le mythe, à la peinture le sacrifice et le rituel, de montrer la religion et le sacré et donc l'art, comme des rapports à la mort et à l'érotique. Il fallait d'après lui pouvoir dire le divin comme une expérience vitale, une extase tragique et furieuse du corps embrasé, du corps sexué, débordé par le désir et la violence en une vide absence. D'une telle digression, nous avons souvent oublié le sens, faisant perdre aux déclarations de transgression leur puissance profane.

**Conclusion**

Il faut réaffirmer que l'art est vivant hors de toute interprétation esthétique de son sens, hors de toute assignation de son être à des conduites obligatoires, même subversives, socialement déjà caractérisées. L'art n'a pas à se limiter à des formes et figures négatives, il ne doit pas lui être interdit d'être une figure affirmative. Car si la commodité de la transgression fait loi, ce qui la rend absurde, le devoir de l'art est de ne pas y consentir. Pour autant, il ne doit pas adopter la position réactive, réactionnaire de la restauration d'un passé antérieur aux fracas formels et historiques de la modernité. Car, que signifie aujourd'hui vouloir restaurer le passé esthétique d'un monde d'avant les camps d'extermination, d'avant la destruction de l'homme par l'homme ? Peut-on effacer l'effroyable terreur devant laquelle la modernité nous aura placés sur les plans historique, politique, technique, esthétique et qui aura conduit les artistes à une incessante lutte pour le renouvellement des formes et des œuvres, à une trahison résolue des canons du goût? Ne fallait-il pas transgresser les limites de la forme pour accéder au réel en se débarrassant des oripeaux de la réalité ainsi que de ceux du réalisme? «Dans le miroir déformé de l'art, la réalité apparaît indéformée.» écrivait F.Kafka. Qui d'entre nous pourra revenir sur les ruptures multiples d'un Picasso, sur l'effraction nucléaire de la langue chez J.Joyce, sur l'étrange musique dodécaphoniste de A.Schönberg, sur l'extravagance des figurations de F.Bacon, sur la radicalité du cinéma de Pasolini, sur l'outrance du théâtre de H.Nitsch, et bien d'autres comme si elles n'avaient pas eu lieu ? On a là autant de transgressions fondatrices. Elles sont sans concessions parce qu'elles ont voulu entrer directement dans l'altérité et l'altération du monde sensible pour le sujet humain, à l'âge d'une exposition de l'humanité à son dehors et à sa possible déperdition, dans le silence réitéré de l'atroce.

La vision me revient depuis Timisoara d'un amoncellement de corps morts, décharnés. Que nous représentent-ils exactement, ainsi photographiés ? La présence-absence, irréductible, des victimes de la mort à toute visibilité, du fait d'un effacement, de leur anéantissement en d'autres lieux qui ne sont pourtant matériellement pas ici. Le transport des images de ce qui ne se regarde pas. L'image s'exhibe sans que je puisse la voir. Ce n'est point seulement la question de la mort qui est ici en cause, mais aussi, sous-jacente, celle de d'un effacement du visible et des corps qui porte atteinte pour nous à toute image, à toute représentation. Car si, d'un côté de la modernité, en proie à la matière du corps mort, il y a l'anatomiste français du 18$^{e}$, H. Fragonard, de l'autre il y a le médecin allemand du 20$^{e}$, Von Hagens. Tous deux mettent en scène la mort en mouvement, immobile car statufiée, devenue sous leurs mains sculpturale. Ils le font avec les chairs, avec les corps, mêlant la mort et la vie à 200 ans d'intervalle. Tous deux sont des savants, des hommes de l'art, avant que d'être des artistes. Des adeptes de la thanatopraxie. Tous deux semblent transgresser le sacré à des fins scientifiques. La sacralité dérobe en son principe le corps mort à l'exhibition et à toute manipulation profane. Qu'est-ce qui les sépare ? Le sublime de l'un, voyez les photographies de son *Cavalier de l'Apocalypse*, la banalité formelle médicale de l'autre. D'un côté la profanation du sacré est encore à l'œuvre, afin d'accéder à l'œuvre de mort qu'est aussi la vie, à l'amour sensuel, de l'autre, il n'y a que la profanation du profane qui s'expose. L'objectivité sans voile du regard. Des millions d'entre nous sont allés voir les corps morts statufiés, plastinés de Von Hagens, à Berlin, sans qu'il y ait là motif à scandale. La

profanation du profane extermine la beauté sacrale du représenté dans une exhibition infernale du corps réifié, de la chose morte qu'est aussi un corps. Est-elle encore transgressive, est-ce encore de l'art ? Quelque chose, encore, sépare ces deux savants-artistes qui matérialisent le mort et le représentent. Entre eux deux, il y a eu l'administration de la mort en masse dans les camps nazis. Cette mort, on sait qu'elle s'est accompagnée d'une volonté concertée d'effacement du meurtre et des victimes, en une stratégie d'effacement de la mort même. Hors de la représentation et dans la figure de leur suppression, se seront vues anéanties des millions de vies. Corps-objets vides, insaisissables dans la suppression de leur être, chassés de leur mort. De cela Von Hagens n'est pas le témoin, il ne peut rien en savoir. Il ne transgresse rien, il peut se déclarer artiste, c'est possible. Il fabrique la monstration figée de la mort absente. Il ignore le sacré et son retrait, ni respect, ni transgression et en simule l'exhibition. Il n'est pas le seul, la foule des humains se presse autour des morts, mais de quels morts ? Nous sommes là sur une frontière, mais quelle frontière ? Est-ce que nous la connaissons ?

Vous le savez, la nouveauté de l'art n'est plus aujourd'hui la question des formes. Elle n'est plus dépendante du jeu de l'opposition d'un mode formel à un autre avec lequel l'art devrait rompre. L'éclectisme actuel, l'incroyable comparution des styles, des supports, des genres, des pratiques de production, des moyens, des matériaux, des époques d'inspiration, l'hétéronomie du jeu des références, l'impossible pluralité des suggestions, n'impliquent plus des antagonismes exclusifs. Ils ne sont plus qu'entre les œuvres et les travaux pris dans leur singularité. Cela devrait contribuer à l'affaiblissement d'un art prétendument justifié par un idéal simplifié et caricatural de la transgression.

Pour conclure, il me paraît que la transgression n'est plus tout à fait la question de l'art. Qu'il y ait de la transgression dans l'art, c'est entendu. L'art ne peut exister sans ruptures, sans se rendre de l'autre côté. Mais cela ne nous autorise nullement à juger que la transgression serait la norme de l'art. L'art a des règles et des façons qui ne relèvent pas d'une norme. Il n'est pas soumis à l'obédience d'un acte idéologique ou philosophique. L'art n'a pas à se soumettre à une obligation de transgression. C'est pourquoi, il ne faut pas que les eaux de la transgression, par un étrange retournement, n'en viennent à recouvrir les terres de l'art. Le franchissement d'une frontière, s'il a lieu d'être, doit nous permettre d'éprouver quelque dévoilement, de s'exposer à une brûlure. On ne doit pas le confondre avec le geste de la dissimulation, avec le recouvrement de l'incendie par les lourdes eaux du silence et de l'oubli.

Emmanuel Brassat
Paris, le 5 mars 2006

---

[1] Emile Durkheim, *LesFormes Elémentaires de la Vie Religieuse*, Paris, Quadrige/PUF, 2005, p. 458.
[2] Paul Klee, *Théorie de l'art Moderne.*
[3] Emile Durkheim,op. cit., p. 457.
[4] René Descartes, *Le Discours de la Méthode.*
[5] Emile Durkheim, op. cit., p. 459.
[6] Michel Foucault, *Dits et Ecrits 1*, 1954 -1975, « Préface à la Transgression », Paris, Gallimard, 2001, p. 265.
[7] M. Foucault, ibid., p. 265.
[8] E. Durkheim, op. cit., p. 431.
[9] M. Foucault, op. cit., p. 266.
[10] Pascal, *Pensées.*
[11] Kant, *Critique de la Faculté de Juger,* voir « Analytique du Beau ».
[12] Baudelaire, *L'Invitation au Voyage.*
[13] Hölderlin, *Remarques sur Œdipe et Antigone*, tr. fr. F. Fédier, Paris, 10-18/ UGE, 1965, p. 63.
[14] Pascal Quignard, *Le sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard/Folio, 1996, p. 57.
[15] Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard/Folio, 1988, p. 48-49.
[16] Hegel, *Esthétique*, t. 1, Flammarion, 1979.
[17] M. Foucault, op. cit., p. 262.
[18] Jean-Luc Nancy, *Au Fond des Images*, Paris, Galilée, 2003, p. 147.
[19] Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain,* Paris, Les Editions de Minuit, 1998, p. 19.
[20] N. Heinich, op. cit., p. 20.
[21] N. Heinich, ibid., p. 75.
[22] Antonin Artaud, *Pour en finir ave le Jugement de Dieu*.
[23] Gérard Wajcman, *L'Objet du Siècle*, Paris, Verdier, p. 86.
[24] G. Wajcman, op. cit., p. 182.
[25] G. Wajcman, ibid., p. 253.
[26] Walter Benjamin, *L'œuvre d'Art à l'Ere de la Reproductibilité Technique.*
[27] Paul Virilio, *L'Art à Perte de Vue,* Paris, Galilée, 2005, p. 73.
[28] Georges Bataille, *Théorie de la Religion*, Paris, Tel/Gallimard, 1999, p. 143.

Florence Borel

Emmanuel Brassat

Bernard Gerboud

Daniela Goeller

Daphné Le Sergent

Jean-Louis Poitevin

# Ciprian Vălcan :
# La revanche du singe. Quelques réflexions sur la mort de l'art

Tout l'art moderne est une subdivision d'un art du spectacle hypertrophié, une variété étrange de théâtre. Sculpteur, peintre, photographe ou spécialiste de la performance, l'artiste autoproclamé est un comédien qui cache son néant derrière la monstration obsessive de son propre corps, par un jeu de scène qui se substitue à toute œuvre autonome, promettant la fin et le décisif sacrifice de lui-même afin de provoquer émotion ou horreur. Le vide sur lequel on s'appuie n'est seulement justifiable qu'en fonction de deux prémisses possibles :

1. l'art au sens classique disparaît, l'apparence est capturée par le concept, l'histoire de l'art devient une subdivision de l'histoire de la philosophie. Ce que l'artiste met en scène, n'est que le prétexte pour une fine distillation de certaines idées philosophiques très connues, l'empirique banalisé n'est que le déclencheur des nuances théoriques, de la tyrannie du discours. Etre artiste signifie, dans ce contexte, parler d'art, expliquer pourquoi l'art traditionnel n'est plus possible, se livrer à une forme spéciale de critique de la société.

2. la force de la présence inerte de l'œuvre, de l'objet issu du travail de l'*homo faber*, est remplacée par l'accentuation de la subjectivité du créateur, de sa gestualité vivante, du processus. Créer n'est plus une démarche à sens unique, n'est plus quelque chose de fermé, rigide, orienté vers la matière, qui a pour but de laisser des traces esthétiques potentiellement éternelles, mais représente l'œuvre orientée vers soi-même, le modelage rigoureux de la subjectivité pour que le corps se transforme, entre ses strictes limites temporelles, en œuvre d'art, dépassant les règles et le conformisme du gentil bourgeois. L'excellence de l'art traditionnel est le résultat du caractère de ses productions, de l'accumulation de chefs d'œuvres, d'objets considérés pourvus de qualités exemplaires, tandis que l'art moderne s'appuie sur la transmutation réalisée à l'intérieur de l'artiste, sur les transformations que toute sa subjectivité puisse subir, devenant ainsi excentrique, explosif et unique.

Si la mort de Dieu est encore en débat, la mort de l'art paraît plus qu'évidente. En fonction de ces deux nouvelles tendances esquissées plus haut, l'histoire glorieuse de Leonard de Vinci, Rembrandt ou Canova fusionnera soit avec l'histoire de la philosophie, comme semblait l'entrevoir Valéry dans *Léonard et les philosophes*, soit avec celle du théâtre.

Ciprian Vălcan